
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01530890 1

IL GOLDONI

E

LA COMMEDIA DELL' ARTE

ALFONSO ALOI.

IL GOLDONI

E

LA COMMEDIA DELL'ARTE

(BREVE SAGGIO STORICO-CRITICO).



CATANIA
TIPOGRAFIA DI FRANCESCO MARTINEZ.

1883.

AVVERTENZA

ERA *mia intenzione di fare un lavoro completo sul Goldoni e la commedia dell' arte; ma né le forze mi sono bastate, né mi sono state facili—per circostanze indipendenti dalla mia volontá—le ricerche ad esso rispettive. Questo, che ora presento ai lettori, é un semplice e breve saggio, o, per dir meglio, una certa quantitá di notizie, spesso frammentarie, raccolte qua e lá. Le quali mi sono indotto a pubblicare non per mettere in mostra il mio povero nome, ché, per sí poca cosa, non uscirebbe certamente dall' oscuritá in cui*

giace; ma per dare occasione ad altri di fare sul medesimo soggetto opera più completa e più accurata, mentre pur mi lusinga l' idea di ritornarvi sopra quandochessia.

L' Autore.



I.

L'apparizione della commedia goldoniana, nella città più allegra ed anche più corrotta del secolo passato, ha, senza dubbio, una grande importanza storica ed estetica. Per bene intender questa importanza, conviene primieramente vedere com'essa commedia nacque, e qual forza di vitalità potè acquistare dal popolo in mezzo al quale nacque; e perciò è indispensabile un brevissimo cenno sulle condizioni politiche, morali, economiche e letterarie di Venezia, rispettivamente agli anni in cui il Goldoni visse coll' animo sempre rivolto ad una radicale riforma del teatro italiano.

L' Alfieri, nella sua nona satira, così parla di Venezia:

Ma la città, che salda in mar s' imbasa,
già si appresenta agli avidi miei sguardi,
e m' ha d' alto stupor l' anima invasa.

Gran danno che cadaveri i Vegliardi,
che la reggean si saggi, omai sian fatti,
sì che a vederla io viva or giungo tardi.

Ma, o decrepita, od egra, o morta in fatti,
del senno uman la più longèva figlia
stata è pur questa; e Grecia vi si adatti;

tal che, s' agli occhi forbe sua quisquiglia,
può forse ancor risuscitar Costei,
« che sol se stessa e null' altra somiglia. »

Ma il senato veneziano era ben lungi dall' ascoltare il savio consiglio del poeta, come non avea, parecchi anni innanzi, ascoltato il progetto del marchese Scipione Maffei, che fu, anzi, per questo, fieramente punito.

Non erano belle le condizioni della repubblica dopo la pace del 1718. La prosperità del commercio, non ostante gli sforzi tentati per rimetterlo in fiore, andava sempre intristendo; stremate erano le soldatesche di terra, sebbene i Dal-

mati fossero fedelissimi; misero l' erario; urgenti i bisogni delle provincie di terra ferma; la campagna, senza strade, senza ponti, senz' agricoltura pullulava di banditi; Venezia formicolava di preti. I migliori patrizii vedevano i mali, li esponevano, ma aveano paura che, toccando un congegno della vecchia macchina, questa rovinasse poi tutta.

Qualche riforma fu tentata : fu compilato un codice mercantile; fu fatto, per quanto il consentivano i tempi, un riordinamento delle scuole, nel quale ebbe gran parte Gaspare Gozzi ; nuovi decreti proibirono l' acquisto di beni agli ecclesiastici: ma a nulla riuscirono gli studi applicati per migliorare l' agricoltura, per alleggerire i pesi dei fidecommessi e de' feudi.

I Dieci rimanevano sempre contro ogni riforma, contro ogni aspirazione di riforma; a questo proposito basta ricordare il permesso che essi dettero ad un prete di scrivere un libro rabbioso contro il Beccaria. Non ostante ciò, nella vecchia città dei Dogi ove affluivano i forestieri da ogni parte del mondo, le idee di innovazione avean messo radici.

Un tale, che osò tener fronte al Consiglio dei

Dieci, fu incarcerato; ma i suoi partigiani ebbero tanta forza da impedire, per alcun tempo, la nuova elezione dei magistrati. Più tardi il Contarini ed un altro, per aver promosso una seria agitazione contro gli ordini antichi, furono anch'essi rilegati in un castello. In quelle agitazioni, mentre si discuteva delle riforme in Consiglio, il Doge esortava i cittadini alla concordia, ricordando loro l'esempio della Polonia. E quando il capo d' uno stato parla, in tal modo è evidente che quello stato al primo urto debba cadere.

Ma ciò che consumava Venezia era la corruttela, tanto che fu detto ch' essa, nel secolo passato, era immersa nei piaceri come nell' acqua. Il guasto e lo sperpero cominciavano dall'alto. Per l' elezione dell'ultimo Doge, negli otto giorni che i quaranta elettori stettero in conclave, furono spese circa quattrocentomila lire venete, la maggior parte in confetti, frutti, vini, tabacchiere, pettini ed essenze odorose. Il Doge eletto gittò alla plebe, che lo acclamava, denari a profusione, e distribuì dieci mila ducati ai nobili poveri.

I signori veneziani, l' estate, consumavano la vita nelle grandi e magnifiche ville lungo il Bren-

ta: era celebre quella del Manin, che s' ammira anc' oggi per i dipinti di Paolo Veronese; come pure un'altra dell' istesso Manin presso Udine, abitata poscia dal generale Bonaparte, ch' ebbe a dire esser quella troppo gran cosa non solo per un privato, ma anche per un re. In quelle ville passavano splendidamente il tempo fra pranzi, teatri, giuochi, balli e musica. L' inverno e la primavera facevano vita in città, nei casini, nei teatri nel ridotto, dove tutti i giuochi d' azzardo eran permessi, e dove accorrevano (lo dice il Gozzi con qualche superbia) i giocatori delle più lontane parti del mondo; i quali spogliavano i patrizii veneziani. Il ridotto fu fatto chiudere nel 1757, come sorgente perniciosa di mali alla repubblica. Sorsero allora a mille i casini, ove i tavolieri del giuoco fervevano continuamente. Le donne vi accorrevano facili di sè; i nobili ricchi vi acquistavano i voti dei nobili poveri, i quali mendicavano gli uffici, i sussidii con tutte le arti più vili.

Le donne, che giocavano anch' esse, uscivano a utte le ore del giorno e della notte, mascherate sempre, persino nei dì solenni, persino in chiesa, nelle sacre cerimonie. Talchè può dirsi che Vene-

zia, nel secolo passato, era un carnevale continuo, una continua mascherata. Difatti, era permesso andare in maschera dal cinque ottobre al sei dicembre, e poi dal giorno di Santo Stefano fino al principio della quaresima, poi nel giorno di San Marco, poi nei quindici giorni di festa per l' ascensione, poi quando si creava il Doge e in fine quando il Doge dava le feste straordinarie. Le persone mascherate avevano accesso da per tutto: i Pulcinelli e i Pantaloni andavano nei conventi a ballare colle monache.

In una città così grande e numerosa e sudicia come Venezia, le donne, abbandonate a se stesse, si circondavano di cicisbei, di serventi, o si mettevano a giocare e perdevano, nelle grosse partite, i patrimoni de' mariti, oppure non avendo altro a fare, si mettevano a litigare di politica. Da questo stato di cose è facile pensare che l' alta aristocrazia veneziana andava a finire colla scomposizione della famiglia, la quale oramai non era che apparente. Ed è un fenomeno singolare, forse nuovo nella storia, il quale prova luminosamente quanto abbiamo detto, il fatto che dal 1782 al 1796 furono avanzate al consiglio de' Dieci 284

petizioni per scioglimento di matrimonî patrizii. Le satire che si conservano, scritte contro le gentildonne veneziane del passato secolo, fanno fremere addirittura.

Carlo Contarini fortemente sdegnato della corruttela in cui nuotava la sua patria, nella seduta del 3 dicembre 1779, proponendo una riforma dello stato, diceva: « Il patrizio che una volta, tra le mura domestiche, cresceva sotto gli occhi del padre, e s'imbeveva della sua virtù, dell' amor patrio, e arrivava a coprire le prime cariche della repubblica in quell'istessa maniera, con quegli stessi sentimenti coi quali le avevano occupate gli avi suoi; adesso solo dall' accademia dei nobili riceve una qualsiasi educazione, e va crescendo distaccato dalla cura paterna *in case donde è sbandita l'onestà, ove si fa ben crudele sacrificio dell'innocenza.* »

In premio delle libere parole il Contarini fu rilegato.

Chi legge i romanzi francesi, li trova pieni di ammirazione per Venezia; ma non bisogna lasciarsi illudere dal fuoco fatuo, onde luccicano quelle pagine. I romanzieri non ispinsero lo sguardo là dov'era il marcio: si contentarono delle apparenze,

e, meravigliati del lusso splendidissimo, il ritrassero con vive pitture, senza curarsi dei mali che affrettavano la rovina della vecchia città de' Dogi.

A Venezia si facevano delle bellissime feste, come in nessuna città d'Europa. Il carnevale, che nell' ultimo anno della repubblica fu il più splendido che si fosse mai veduto, era, si può dire, una istituzione politica, perchè il supremo intendimento del governo era di far dimenticare ai sudditi il peso che gravava loro addosso.

E questa nostra affermazione non parrà lontana dal vero, se si pensa che, essendo il penultimo Doge morto nel carnevale, ne fu tenuta occulta la notizia fino al primo lunedì di quaresima. Forse le nostre parole sembreranno troppo severe, tanto più che, un po' di tempo fa, era rinato un certo sentimentalismo per mostrare che Venezia, come quella ch' avea in sè qualcosa di nobile, non era degna di cadere. Ma è inutile illudersi: essa cadde, perchè l' oligarchia che la governava era marcia, perchè i cittadini erano corrotti.

Oltre il carnevale, molte e tutte splendide erano, come si è detto, le feste che si facevano nel corso dell'anno.

Tali erano quelle che si celebravano il giorno in cui ricorreva la commemorazione delle dodici spose venete rapite dagli Uscocchi, e le altre che si facevano nel giorno anniversario della battaglia di Lepanto. Vi erano poi le straordinarie per l'arrivo di forestieri, di grandi personaggi, nelle quali lo sfarzo e lo sfoggio delle pompe passavano ogni confine. Fu splendidissima la festa per l'arrivo (1731) di Maria Amalia figlia del re di Napoli, e l'altra per l'elezione del Rezzonico. Grande fu l' apparato e il lusso, nel 1765, pel passaggio di Giuseppe II, che, per altro, ebbe la modestia di dire che si cessasse — cosa molto insolita ne' regnanti — e nel 1782, per l'arrivo di Pio VI. Per la venuta del gran duca ereditario di Prussia la piazza di San Marco fu trasformata in un grande anfiteatro, ad imitazione dell' Antonino di Roma, e vi si dette un gran giuoco di tori con 62 di questi animali: la sera, accomodata a sala da ballo, tutta la plebaglia vi danzò e saltò a suo piacimento. Il popolo non faceva che baldoria, massime nelle feste, e il Goldoni nelle sue *Memorie,* dice: Cantano i venditori di merci e di frut-

ti, cantano i gondolieri e per acqua e per terra, non per vanità, ma per gioia.»

Queste erano le condizioni politiche, economiche e morali di Venezia nel secolo passato. Rispetto poi alle condizioni economiche delle lettere, possiamo dire che, se essa non produceva più tanti libri quanti nel cinquecento, era però sempre un gran mercato librario. Seguiva la letteratura mezzo filosofica e mezzo amena, il genere o classico granellesco, o filosofico francese. Abbondavano le traduzioni dall'inglese e dal francese. I prezzi dei libri erano vilissimi: un volume di 200 pagine costava lire due venete solamente. Era naturale quindi che gli scrittori non potessero esser pagati, ma appena rimunerati e scarsamente. Onde si abbassava la plebaglia degli scribacchiatori che avevano bisogno, e l'arte rimaneva infruttifera e inutile. Senza il giusto emolumento, disse Cicerone, anche le lettere e le scienze decadono. Carlo Gozzi calcolava che, a dodici lire il foglio, un verso era pagato meno di un

punto di scarpe (1). Qualche volta i poeti, come il Gozzi, il Chiari, il Goldoni, si rifacevano col dedicare i loro libri ai patrizi, e tal'altra essi stessi si facevano editori. Ma neanche quest' ultimo era buon provvedimento, perchè, mentre il povero autore pubblicava in Venezia, ben presto le cose sue, massime le teatrali, erano pure pubblicate a Bologna e a Firenze.

Il Chiari e il Goldoni, i due commediografi più famosi, avevano, come dice il Baretti, non più di trecento lire venete per commedia; ma, secondo Carlo Gozzi, le tracce delle commedie a soggetto erano pagate tre zecchini; le commedie a soggetto scritte, trenta zecchini; i drammi in musica, quaranta.

I teatri si aprivano alla fine di ottobre o ai primi di novembre e vi accorreva tanta gente che nelle sere dello spettacolo Gaspare Gozzi diceva, scherzando, le case esser tutte da affittare.

---

(1) E dire che il New-York Ledger pagò al Longfellow 20,000 lire, per poter pubblicare il suo poemetto « Appiccar la catena al focolare »; cioè 100 lire per ciascun verso.

I prezzi per i biglietti d'entrata erano: per l'opera seria, due paoli e mezzo, per la buffa , uno e mezzo e per certi teatri si pagava dieci soldi solamente. I palchetti erano tanto cari che le feste teatrali cominciavano ad essere rovinose per più d' una famiglia patrizia. Una indecente usanza, introdotta ne' teatri, non deve far parere molto invidiabili le condizioni del popolo veneziano del secolo passato: i patrizî dai palchetti sputavano in platea e gettavano addosso ai seduti i resti di quello che mangiavano. E ne fa fede il Tommaseo, il quale dice anche che i patrizî non andavano al teatro per assistere allo spettacolo, ma per burlare i comici e per fare all'amore colle attrici. Il pubblico della platea, composto della borghesia e dei gondolieri non ammirava la tragedia; amava le trasformazioni , le cose artificiali. Gli spettacoli più belli erano i musicali : eppure l'opera in musica cominciava già a decadere. Per persuadersi (questo di fuga) della rapidità delle trasformazioni artistiche, basta pensare che l'opera buffa, in cinquanta anni, nacque, crebbe, fiorì, si trasformò e decadde. Le rappresentazioni musicali del secolo passato dimostrano luminosamente co-

me l'alta società italiana fosse del tutto sfornita di senso artistico. I cantanti erano insolenti; essi battevano la musica; ad ogni passo sputavano; chiamavano asino il suggeritore; le donne si presentavano sul palco scenico quasi mezzo ignude ; la Semiramide portava i guanti rossi per significare il sangue sparso.

Il ballo era per la musica quello che la musica era per la tragedia e per la commedia: l'alta aristocrazia veneziana n'era pazza addirittura; talchè se ne facevano due o tre per sera. Le ballerine erano segnatamente francesi ed entravano anche nelle feste private : i nobili danzavano con esse mentre le dame stavano a guardare.

In tale città, in tale società, con tale pubblico, Carlo Goldoni prometteva per l'anno 1750 sedici commedie tutte nuove, delle quali una fu rappresentata la prima domenica di detto anno e non piacque.

II.

Carlo Goldoni scrisse in francese, negli ultimi anni della sua vita, le *Memorie* , che al Gibbon e

al Settembrini parvero più comiche delle sue commedie. Certo, vi si conosce entro l'uomo meglio che in altro libro di simil genere e meglio vi si intende il poeta. Egli che passò per tante condizioni diverse di vita, per tante vicende, per tante genti, così varie di stato di coltura di costumi, tutto considerando minutamente senza ricercar troppo in fondo, tutto apprezzando senza appassionarsi mai, sorridendo e compatendo senza mai alterarsi; egli, che corse di avventure in avventure, spesso scabre e pericolose, senza mai macchiarsi, onesto, affettuoso (1) senza alterezza, buon compagno, spensierato, innamorato, ma per niente, come si direbbe, poetico; ci appare intero in questo suo libro. Il quale, così com' è, rende anche la vita del tempo in cui visse l'autore e specialmente della generazione veneta, fra la quale crebbe.

È vero, le *Memorie* del Goldoni, scritte senza

---

(1) Vi fu chi disse che le offese dei nemici resero *cinico* il Goldoni. Il Vernon Lée nei suoi *Studies of Eighteenth Century in Italy*, rifacendo il ritratto morale del nostro poeta comico, nota espressamente che nell' indole di Lui benchè spensieratissima, incurante, superficiale, non fu mai ombra di cinismo.

la menoma osservanza alle date e con molte sconcordanze ed errori cronologici, che spesso sono cagione di confusione; come le commedie, senza finezza di stile, e tradotte in un italiano che d'italiano non ha se non la terminazione, hanno bisogno qua e là di comenti d' integrazioni e di correzioni: ma è vero altresì che a voler vedere onde movesse e a che tendesse l'importanza delle opere goldoniane, è necessario raccogliere quello che il poeta ha detto in questa sua autobiografia. E però è utile esporre brevemente quei fatti, anche piccoli, della sua vita, i quali ci possano dare più chiara la intelligenza e la conoscenza così dell'uomo come delle opere sue.

Il nonno di Carlo Goldoni era di Modena, ma poi, per affetto che pose a due nobili veneziani, coi quali si educò a Parma, trapiantossi a Venezia. Quivi avea grande e bella casa, e nel Trevigiano, una villa assai comoda ed elegante: così in casa come in villa, dava commedie e opere coi migliori musici e cogli attori più rinomati del tempo. In tale dovizia e in codesto chiasso di commedie e musica, nacque in Venezia, il 25 febbraio del 1707, Carlo Goldoni. La madre lo par-

torì quasi senza soffrire; il bambino venne al mondo senza piangere.

Il padre di lui, Giulio, la prima cosa che pensò fu di divertirlo, e mise su un teatro di burattini che egli stesso maneggiava con due o tre amici davanti al figliuolo di quattro anni, paffuto e rosso ch'era un piacere a vederlo. Nel 1712 il nonno morì d'un male di petto preso in una passeggiata; e Giulio Goldoni, non potendo serbare il buono impiego del genitore, trovossi ben presto in condizioni non belle. Allora per distrarsi dai fastidî domestici, pensò di andare a Roma. — Quì si dette a studiare la medicina e dopo quattro anni fu laureato e andò ad esercitare la professione a Perugia. Intanto la madre di Carlo, una vaga donnetta un po' zoppa ma molto amorosa, era rimasta in Venezia a capo della casa, e procurò al futuro poeta comico e ad un altro figliolino, nato un po' più tardi, un' educazione, secondo i tempi, buona. Carlo seppe presto leggere e rileggere i libri di commedie, de' quali era molto ben fornita la piccola biblioteca paterna: così lesse quelle del Cicognini scrittore toscano del secolo XVII, che in mezzo alle stranezze spagnuole, ha, per altro l'arte di tener

sospesa la curiosità degli uditori. A otto anni sbozzò una commedia, rivelando, in tal modo, da piccolo, la sua tendenza all'arte comica. Il padre allora lo chiamò presso di sè a Perugia e lo mise a scuola: e nelle vacanze, per divertire il figlio assai studioso, dispose nel palazzo Antinori una sala a modo di teatro e addestrò a recitarvi una compagnia di giovanetti. Carlo fece la parte di donna in una commedia del Gigli, *La sorellina di Don Pilone.* Finiti ch' egli ebbe gli studi di rettorica, Giulio Goldoni volle rimpatriare: in viaggio si fermò a Rimini ove avea amici e, sentendo che i domenicani di quella città insegnavano molto bene filosofia, lasciò il suo Carlo a scuola d' un certo padre Candini; il quale faceva allora un grande insegnare di filosofia mistica e scolastica e peripatetica. Ma il nostro giovane poeta si annoiò ben presto delle astruserie filosofiche ed ebbe il buon senso di capire che quell'insegnamento non faceva altro che allontanarlo dal buon senso: si dette quindi, com' egli stesso dice, ad una filosofia più utile, leggendo Aristofane, Menandro, Plauto, Terenzio e le commedie del Gigli e del Cicognini. Intanto, oltre la lettura dei comici classici,

un' altra più forte cagione di distrazione sopravvenne. Capitò a recitare in Rimini una compagnia veneziana; non ci voleva altro; il piccolo filosofo fu subito in teatro, fece amicizia coi comici, e, quando questi partirono per Chioggia, egli volle andare con loro, lasciando al padre Candini la sua filosofia e al padrone di casa la valigia. La descrizione che fa del viaggio, al cap. V delle sue *Memorie*, è qualche cosa degna del disegno d'un bravo pittore; tale da stare al petto della più bella delle sue commedie. Eccola: « I miei commedianti non « erano quelli di Scarron; presentava per altro un « piacevole colpo d'occhio questa compagnia im- « barcata. Dodici persone fra comici ed attrici, « un suggeritore, un macchinista, un guardarobba, « otto servitori, quattro camerieri, due nutrici, « ragazzi d'ogni età, cani, gatti, scimmie, pappa- « galli, uccelli, piccioni ed un agnello: pareva l'ar- « ca di Noè.

« La barca essendo spaziosissima, vi erano molti « spartimenti, ed ogni donna aveva il suo bugi- « gattolo con tende; era stato accomodato un « buon letto per me accanto al direttore, e cia- « scuno era ben allogato.

« Il soprintendente generale del viaggio, che
« nel tempo stesso era cuoco e cantiniere, suonò
« un campanello, ch' erà il segno della colazione,
« tutti si adunarono in una specie di salone for-
« mato nel mezzo del naviglio, sopra le casse,
« le valigie e le balle; eranvi sopra una tavola
« ovale caffè, thè, latte, arrosto, acqua e vino. La
« prima amorosa chiese un brodo, ma non ve
« n' era; eccola nella maggior furia, e ci volle
« molta pena per calmarla con una tazza di cioc-
« colata; era appunto la più brutta e la più in-
« contentabile. Dopo la colazione fu proposta la
« partita per aspettare il pranzo.

« Giuocava benissimo a tressetti, giuoco favorito
« di mia madre, da cui l' avevo imparato. Erava-
« mo dunque per cominciare una partita dei tres-
« setti e di picchetto; ma una partita di faraone
« cominciata sulla coperta della nave trasse a sè
« tutta la compagnia. Il banco indicava piuttosto
« passatempo che interesse, nè l' avrebbe sotto altro
« titolo sofferto il direttore. Si giuocava, si rideva,
« si scherzava, e si facevano delle burle a vicen-
« da: ma la campana annunzia il pranzo, e tutti
« vi corrono. Maccheroni! tutti vi si affollano

« sopra; e se ne divorano tre zuppiere; bove alla
« moda, pollame freddo, lombi di vitella, frutta,
« eccellente vino; ah, che buon pranzo, oh, che
« appetito! La tavola durò quattro ore; si suona-
« rono diversi strumenti, e si cantò molto. La
« servetta cantava a maraviglia; io la guardava
« attentamente, ed essa mi faceva una sensazione
« singolare: ma ahime! successe un caso che in-
« terruppe il brio della compagnia. Scappò dalla
« sua gabbia un gatto ch' era il trastullo della
« prima amorosa; ella chiama tutti in soccorso,
« e gli si corre dietro; ma il gatto ch' era salva-
« tico come la sua padrona, sgusciava, saltava, si
« rimpiattava per tutto, e vedendosi inseguito si
« arrampicò all' albero del legno. Madama Clarice
« si trova impacciata; un marinaio sale per ripren-
« derlo, e il gatto si slancia in mare e vi resta.
« Ecco la sua padrona in disperazione; vuol fare
« strage di tutti gli animali che scorge, vuol pre-
« cipitare sulla tomba del suo caro gattino la sua
« cameriera: tutti ne prendono la difesa; e divie-
« ne generale l'altercazione. Sopraggiunge il diret-
« tore; ride, scherza, fa carezze all' afflitta donna,
« che termina con ridere ella stessa: ed ecco il

« gatto in oblio. . . . . . Restammo in mare tre « giorni. Sempre i medesimi divertimenti, i mede- « simi piaceri, il medesimo appetito. Arrivammo « a Chioggia il quarto giorno. »

Giulio Goldoni, avvertito da una lettera della fuga del figlio, improvvisamente capitò a Chioggia, e lo trovò: la madre, ch' era già in questa città, gli avea perdonato, ma il padre gli fece una gran lavata di testa e ordinò che si avviasse alla medicina, e che, senza perder tempo, cominciasse coll' accompagnarlo alle visite, per prepararsi così colla pratica alla teoria. Carlo ubbedì, ma ben presto si annoiò della nuova occupazione e tanto fece che la buona mamma indusse il marito a metterlo apprendista nello studio d' un zio procuratore a Venezia. Intanto il marchese Goldoni, che avea preso a volergli bene, per amore del cognome comune, ottenne per lui un posto gratuito nel collegio di Pavia pel corso di giurisprudenza. Ma per esservi ammesso, bisognava esser chierico: il Goldoni si lasciò fare e si mise il collarino.

A Pavia, nella biblioteca che un professore di diritto gli aveva aperta, egli cercava specialmente

gli autori teatrali, e faceva considerazioni sui comici antichi e sulla mancanza d' un teatro comico italiano. « Rilessi, così egli dice nel cap. 8°
« delle *Memorie*, rilessi con maggior cognizione e
« maggior piacere i poeti greci e latini, e dicevo
« a me stesso: vorrei poterli imitare nei loro dise-
« gni, nel loro stile, nella loro precisione, ma
« non sarei contento se non giungessi a porre
« nelle mie produzioni una maggior commozione,
« caratteri meglio espressi, più arte comica, e scio-
« glimenti più felici. *Facile inventis addere.* Dob-
« biamo rispettare i gran maestri che ci hanno
« spianata la strada delle scienze e delle arti; ma
« ogni secolo ha il suo genio dominante, ed ogni
« clima il suo gusto nazionale. Gli autori greci e
« romani hanno conosciuta la natura, l' hanno se-
« guita da vicino; ma l' hanno esposta senza illu-
« sione e senza destrezza. Questa è la ragione,
« per la quale i Padri della Chiesa hanno scritto
« contro gli spettacoli, ed i Papi li hanno pro-
« scritti; ma la decenza li ha corretti e l' anate-
« ma è stato rivocato in Italia; molto più dovreb-
« be esserlo in Francia; questo è un fenomeno
« ch' io non posso concepire.

« Scartabellando sempre in questa libreria vidi « teatri inglesi, teatri spagnuoli, teatri francesi, « ma non trovai teatri italiani. Vi erano qua e là « delle produzioni italiane di antica data, ma veru- « na raccolta, veruna collezione che potesse fare « onore all' Italia. Vidi con pena, che mancava « qualche cosa di essenziale a questa nazione che « aveva conosciuta l'arte drammatica prima di qua- « lunque altra delle moderne: nè potevo compren- « dere come l' Italia l' avesse negletta, avvilita e « imbastardita. Desideravo però con passione di « veder la mia patria rialzarsi a livello delle altre, « e mi riprometteva contribuirvi. »

Si vede chiaro che il collegiale ben poco conosceva i comici antichi: non avrebbe detto quello che ha detto, se avesse bene interpretato Aristofane, che non solo non fu superato mai, ma neanche pareggiato.

Fu messo al primo anno di corso (1723). Come i suoi compagni, a onore della chierica, imparò il ballo, la musica, la scherma e tutti i giuochi possibili di trattenimento e d' azzardo. Nelle vacanze in Chioggia, da un pio canonico ebbe la *Mandragora* del Macchiavelli, e la lesse e ri-

lesse ben dieci volte, preso d'ammirazione per quel capo lavoro dell' arte italiana. « Non era « già lo stile, dice egli, nè l' intreccio scanda- « loso che mi facevano trovar buona questa com- « posizione, anzi la sua lubricità mi ributtava. Ve- « devo da me stesso, che l' abuso di confessione « era un delitto abbominevole avanti Dio e avanti « gli uomini; ma era questa la prima produzione « di carattere che cadevami sotto gli occhi, e n'ero « rimasto incantato. Avrei desiderato che gli au- « tori italiani avessero continuato dietro questa « commedia a scriverne delle oneste e decenti, e « che caratteri attinti dalla natura fossero suben- « trati agli intrighi romanzeschi » (1). Non c' è che dire: queste osservazioni sono rigorosamente giuste e dànno già un'idea ben chiara della riforma che il Goldoni s'era proposto di fare sin da quando cominciò a sentire spiegata in lui la tendenza all'arte comica.

Nel secondo anno di corso, attese un po' più allo studio di diritto. Nelle vacanze, in Chioggia, fece

(1) *Memorie*, cap. 10, parte I.

su San Francesco un panegirico, che fu recitato da un abatino alle monache francescane. Il quale panegirico diede assai nel genio alle monache, perchè il collegiale ebbe l'accortezza di attribuire ad esse tutte le virtù senza le bigotterie. Nel terzo anno di corso, le signore di Pavia non vollero più ricevere in casa gli scolari: il Goldoni, indispettito e messo su dai compagni di collegio, scrisse il *Colosso*, specie di satira, com' egli dice, atellana. Immaginava uno statuario, che, per dare a una statua femminile ogni perfezione possibile, prendesse la bocca da una signora, gli occhi da un' altra, e via via, e intorno a costui degli artisti che trovassero dei difetti in ogni parte. I compagni, un po' per invidia, un po' per dispetto, furono pronti a divulgare il nome dell' autore della satira; il quale fu ignominiosamente scacciato dal collegio. Allora gli balenò l' idea d' andare a Roma, farsi scolare del Gravina, l' uomo più dotto nell' arte drammatica, ed entrargli in grazia. *Oh, Dio!* — esclama — *se egli prendesse affetto per me come pel Metastasio.* Meno male che codesta fortuna non l' ebbe. La fantasia non gli bastò e dovè tornare in Chioggia, perchè non a-

veva che trenta paoli. Nel viaggio gli si aggiunse compagno in barca, un cappuccino; e, siccome allora il chierico era molto pentito dello scandalo commesso, volle confessarsi. Il frate ebbe l'astuzia di carpirgli i trenta paoli, imponendogli l'elemosina per penitenza. Arrivato a Chioggia il padre gli perdonò facilmente e lo condusse seco a Udine, ove il giovane studiò di nuovo e con più profitto che non avesse fatto a Pavia, presso un avvocato di giure civile. Le pandette però non gli fecero dimenticare del tutto l'arte, mise, in trentasei sonetti, le trentasei prediche del quaresimale, che il padre Cattaneo fece a Udine l'anno 1728. Andò poscia col padre in Gorizia e nella Carniola; e a Wippak, in un teatro di burattini, rappresentò lo *Starnuto d'Ercole*, bambocciata di Pier Giacomo Martelli bolognese. Tornato a Chioggia, dopo questa divagazione, fu mandato a finire gli studî nell'università di Modena, e anche per tentare se trovasse miglior fortuna in quella città, ove i suoi antenati avevano avuto ufficî e posti onorevoli. Vi arrivò in un giorno in cui un abate, conosciuto per qualche opera letteraria, veniva, giusta gli ordini dell'inquisizio-

ne, messo alla berlina, per certi affari di una donna; restò tanto impressionato di questo fatto che prese una malattia religiosa e scrisse ai genitori che voleva farsi prete. Suo padre capì e non gli disse di no; ma lo fece tornare a Chioggia col dargli ad intendere che lo avrebbe presentato al capo dei cappuccini: lo condusse invece al teatro: così il Goldoni non fu più prete.

Ora aveva 21 anno e qualcosa bisognava pure che pensasse di fare. Ottenne il posto di coadiutore al cancelliere criminale in Chioggia. Questo ufficio lo disimpegnava molto bene, e faceva processi verbali assai belli, sicchè il suo superiore ne era contentissimo. Ma il Cancelliere fu trasferito a Feltre, ed egli lo accompagnò; anche qui fu un coadiutore esemplare. Però, in mezzo ai processi, trovò pur tempo di innamorarsi davvero d'una bella e buona ragazza chiamata Angelica, che gli voleva un gran bene. Nè l' amore, nè le occupazioni d' impiegato gli fecero dimenticare l' arte comica; di fatti a Feltre trovò modo di metter su, proprio nel palazzo del governo, un teatro, nel quale diresse e ammaestrò a recitare una compa-

gnia di dilettanti che rappresentarono la *Didone* del Metastasio. Scrisse egli stesso due farsette: *Il buon Padre*, e *la Cantatrice*, la quale , ridotta poi ad intermezzo musicale , fu riveduta e pubblicata fra le altre sue opere. Non miglior fortuna delle farse ebbe la povera innamorata Angelica : vedendola di bellezza molto delicata e quindi tendente a divenir brutta come la sorella maritata , non la volle pigliare in moglie.

Intanto, il padre vagabondo come il figlio, trovò modo di andar medico a Bagnacavallo, ove richiamò il suo Carlo, e ove, di lì a poco , il 9 maggio 1731, morì. Sicchè il nostro comico, all'età di 24 anni, rimase a capo della famiglia e con una fortuna molto mediocre. Gli convenne allora di pensare un po' sul serio alle cose sue. Siccome avea fatto tre anni di studî legali, decise di addottorarsi in legge: con questo intendimento si recò a Padova.

La mattina degli esami, il bidello venne a chiamarlo, ed egli che non avea dormito punto , per aver giocato tutta la notte, perdendo sin l' ultimo scudo che possedeva, vestì la toga, e, come se nulla fosse, andò franco alla terribile prova. Ebbe due

tesi: quella di diritto civile sulla successione degl' *Intestati*, e quella di diritto canonico sulla *Bigamia.* Si portò molto bene, ed ebbe la laurea a pieni voti. L' anno appresso, 1732, fu ammesso nel corpo degli avvocati di Venezia; ma sebbene difendesse felicemente qualche causa, e una in ispecie, in cui ebbe a competitore un famoso avvocato, pure i clienti non spesseggiavano; sicchè il povero Goldoni avea tutto il tempo di fare almanacchi, non mica metaforici, ma davvero. Così ne scrisse uno che intitolò: *Esperienza del passato e Astrologo dell'avvenire—Almanacco critico del 1732*: il quale conteneva roba seria e faceta, prose e versi e pronostici. Non ostante i lunarî, le cose sue andavano male: cogli almanacchi e colle commedie a quei giorni c' era poco da guadagnare; a quei giorni, per far quattrini, non c'era che l'opera in musica. Perciò scrisse un' *Amalasunta*, tragedia lirica.

Intanto, s' era innamorato di una signorina a quarant' anni, che, del resto, era ancora assai belloccia; ma al Nostro, forse più della bellezza, piaceva la dote. La signorina quarantenne, ch' era una ricca ereditaria, al principio gli corrispose, ma

poi capitò in casa un' eccellenza, e, per aggiungere alla ricchezza i titoli, trascurollo. Vedendo poscia che col patrizio non se ne faceva nulla, pensò di ritornare agli antichi amori. Se non che il Goldoni, un po' per dispetto, un po' per la mobilità della sua indole, si era già stretto in relazione con una nipote della sua prima innamorata, piuttosto bruttina, ed anche povera, ma, in compenso, molto spiritosa. In quel tempo compose una bellissima serenata, che, messa in musica, fece cantare sotto le finestre della sua bella. La signorina quarantenne volle sapere a chi fosse dedicata: egli non seppe dire il falso, e da quel punto fu scacciato da lei, che strillò e sposò poscia un giovane ricco. Allora il nostro poeta rimase preso colla povera: povera lei, povero lui, il matrimonio cominciò a perdere qualche cosa delle sue attrattive. Vi pensò su e ricorse all' espediente solito di suo padre, e cioè che, quando si hanno dei fastidii, il meglio è di battersela. Perciò lascia Venezia e se ne va colla sua *Amalasunta* a Milano, dove, come egli dice, *l' Opera era una delle più considerabili di Italia e d' Europa.*

Era il carnevale del 1733. Il Goldoni conosce-

va il primo cantante, il famoso Cafariello; il compositore del ballo, Grossatesta ed anche la moglie di costui, una veneziana che faceva da prima ballerina. Questi lo presentarono al Conte Plata, che era direttore dello spettacolo, e al quale il poeta prese a leggere *l' Amalasunta*, per vedere di venderla. La lettura di questa tragedia lirica, narrata al cap. 28, parte 1ª delle *Memorie*, ci fa conoscere quale fosse allora l' ambiente comico teatrale del tempo: « Mi ascoltò attentamente e con pazienza, e « giunto al termine, ecco a un bel circa il risul- « tato della sua attenzione e del suo giudizio: — « Mi pare, egli disse, che non abbiate male studia- « to l' arte poetica di Aristotile e di Orazio, e che « abbiate scritto la vostra composizione secondo i « veri principii della tragedia. Voi dunque non sa- « pevate che il dramma in musica fosse un' opera « imperfetta, sottoposta a regole e ad usi, privi, è ve- « ro, di senso comune, ma che bisogna seguitare a « rigor di lettera? Se foste stato in Francia, avre- « ste potuto darvi maggior pensiero per piacere al « pubblico, ma qui bisogna rifarsi dal piacere agli « attori ed alle attrici, bisogna contentare il com- « positore di musica, convien consultare il pittore

« delle decorazioni: ogni cosa ha le sue regole, e « sarebbe un delitto di lesa drammaturgia, se si « osasse di violarle, e non si osservassero.

« Ascoltate (egli proseguì), sono per indicarvi « alcune di queste regole, che sono immutabili e « che voi non conoscete. Ciascuno dei tre principa- « li soggetti del dramma dee cantar cinque arie: « due nel primo atto; due nel secondo, ed una « nel terzo. La seconda attrice, ed il secondo so- « prano non possono averne che tre; e le ultime « parti debbono contentarsi di una, o di due al più. « L'autore delle parole dee somministrare al musi- « co le differenti ombre che formano il chiaroscu- « ro della musica, ed osservar bene che non ven- « gano di seguito due arie patetiche, essendo « inoltre necessario spartire con la medesima pre- « cauzione le arie di bravura, le arie di azione, « di mezzo carattere, i minuet, ed i rondò. Con- « viene sopratutto badar bene di non dare arie di « affetto e di commozione, o arie di bravura, o « rondò alle seconde parti. Bisogna che questa po- « vera gente si contenti di ciò che loro è assegnato, « essendo ad essi proibito il farsi onore ».

Dopo questa lezione di estetica e di dramma-

tica, il Goldoni, tornato all'albergo, si fece accendere un bel fuoco, e buttò l'*Amalasunta* e le sue speranze tragico-liriche nel caminetto.

Proprio in quel tempo, capitò a Milano un ciarlatano curioso. Era costui un uomo che aveva ricevuto una buona educazione; era stato gesuita e poi professore di medicina a Palermo; ma la vita dell'insegnante non faceva per lui più di quello che non facesse la vita religiosa: aveva bisogno dello schiamazzo e si mise a fare il saltimbanco: e vendeva farmachi e risolveva subito questioni scientifiche. Era sempre accompagnato da una truppa di comici, i quali davano delle rappresentazioni intorno alla carrozza di lui. Il nostro poeta non poteva mancare a simile cose. Proprio allora Milano non avea nessuna compagnia comica; il ciarlatano offrì alla città la sua ch'era buona, e nella quale figurava bene uno come *Pantalone* e un altro come *Arlecchino*. Il Nostro prese a cuore l' affare e si mise a scrivere pel teatro; e, siccome tra i comici erano un uomo ed una donna che cantavano, compose un intermezzo musicale: *Il gondolier veneziano*, che ebbe successo: questa fu la prima sua opera comica.

Dette poi quella compagnia un *Belisario*, tragedia, nella quale Giustiniano faceva la figura d'imbecille, Teodora era una cortigiana , Belisario un predicatore, che compariva in iscena privo di occhi e condotto da Arlecchino a colpi di stecca. Su questa rappresentazione barocca, il Goldoni si propose di fare una tragicomedia , che promise al Casali, primo attore. Ma le vicende della guerra del 1733 interruppero la quiete; ed egli dovè lasciare Milano. Andò a Parma e poscia a Verona, ove fu presentato dal Casali ad un certo Imer capo d'una compagnia comica.

Con costui si accordò per dare, nel futuro autunno, il suo *Belisario*, che, non ostante i tumulti della guerra, avea portato a compimento. L'Imer avea buona voce, e due donne della sua compagnia cantavano; perciò il Goldoni preparò un intermezzo, in tre atti, intitolato: *La Pupilla*. Il settembre tornò in Venezia, e fu presentato al proprietario del teatro San Samuele, ove si dava la commedia , e del San Giovanni Crisostomo , ove si dava l' opera tragica.

Il 24 novembre 1734, andò, per la prima volta in iscena il *Belisario* coll'intermezzo della *Pupilla*:

con grande successo fu ripetuto fino al 14 dicembre. Ora chi può avere la pazienza di leggerlo, può anche avere una solenne prova del significato artistico dei successi teatrali. Quando si vede che roba meschina, che miseria miserabile è il *Belisario*, c' è da temer molto per certe produzioni che si paragonano a quelle di Shakspeare. Il Goldoni, che non si lasciò adulare dalla fortuna, capì ben presto che questa sua tragicomedia non era gran cosa, ma capì anche l' importanza che avea l'intermezzo. Del resto è da notare che nel *Belisario* l'autore una riforma l' avea cominciata « dando uomini non semidei; passioni che aveano il grado di nobiltà conveniente al loro posto, ma che facevano comparire l' umanità quale appunto la conosciamo, non portando i loro vizî e virtù ad un eccesso immaginario ».

III.

Nel 1734, Carlo Goldoni è nella posizione di poeta comico nella compagnia Imer, presso il teatro San Samuele, ed anche colla speranza di fare qualcosa come poeta drammatico serio per il tea-

tro San Giovanni Crisostomo. La compagnia Imer dava le sue rappresentazioni al San Samuele nell' autunno e nel carnevale, e nella primavera andava a fare il giro della terra ferma veneta e delle città italiane. Il poeta lavorava per essa in Venezia e la seguiva nei suoi viaggi. Scriveva anche delle opere per le rappresentazioni straordinarie che si davano nella festa dell' Ascensione, la quale durava, come si è detto, 15 giorni: faceva del suo e rifaceva anche quello degli altri, ricominciando di nuovo i libretti invecchiati; faceva in rima ed in prosa, roba seria e burlesca; faceva di tutto, faceva proprio il mestiere, e certamente non senza vantaggio per lui. Perocchè, anche quando la madre sua colla prudenza, e coll' economia ebbe rassettato la fortuna della famiglia in Venezia e in Modena, egli non lasciò la posizione di poeta comico per riprendere la professione di avvocato.

Nei primi anni della vita artistica, il Goldoni non abbandonò la rappresentazione eroica in versi, perchè nel popolo veneziano e, in generale, nel popolo italiano, non c'era il gusto per la commedia: il gusto era sempre per la rappresentazione eroica fantastica al modo spagnuolo, per l' opera

lirica al modo del Metastasio e per la commedia dell'arte. Cosicchè il 17 gennaio del 1735, diede un' altra tragicomedia: *Rosmunda*, la quale non piacque come il *Belisario*; piacque meglio l' intermezzo comico la *Birba*. Nella stagione estiva rifece una tragicomedia per la festa dell' Ascensione dell'istesso anno: mutò la *Griselda* opera seria di Apostolo Zeno, precursore del Metastasio.

Ora per mostrare, ancora una volta, che cosa fosse il teatro italiano del secolo passato, e per veder l' esigenza buffona di quell'arte falsa, della quale i poeti si dovevano occupare, giova riportare un bellissimo tratto delle *Memorie* (cap. 36, parte 1ª): « Il signor Grimani (proprietario del teatro San « Samuele) mi mandò a casa del maestro per fa- « re a quest'opera (la *Griselda*) le necessarie mu- « tazioni, tanto per scorciare il dramma, quanto « per variare la condizione dell' arte ad arbitrio « degli attori e dei compositori. Andai pertanto « dall' abate Vivaldi e mi feci annunziare per parte « di sua eccellenza Grimani: trovai quell' uomo « circondato di musica, e col breviario in mano. « S' alza, si fa un segno di croce in tutta la sua

« lunghezza e larghezza, mette da parte il brevia-
« rio, e mi fa il solito complimento:

« —Qual'è il motivo che mi procura il piacere
« di vedervi, o signore ? — Sua eccellenza Gri-
« mani mi ha incaricato delle mutazioni che voi
« credete necessarie nell' opera per la prossima fie-
« ra, ond' io vengo appunto ad intendere quali sia-
« no le vostre intenzioni.—Ah! ah! Voi dunque
« siete incaricato delle mutazioni dell' opera della
« *Griselda?* Non è più addetto agli spettacoli del
« signor Grimani il signor Lalli ?—Il signor Lalli
« che è molto avanzato in età, goderà sempre il
« profitto delle lettere dedicatorie e della vendi-
« ta dei libri, cose delle quali io non m' inca-
« rico. Io avrò il piacere di occuparmi in un eser-
« cizio che deve divertirmi e avrò l' onore di
« cominciare sotto gli ordini del signor Vivaldi—
« L' abate riprende il suo breviario, si fa un altro
« segno di croce, e non risponde. — Signore gli
« dissi allora, non vorrei distrarvi da un' occupa-
« zione cosí religiosa, tornerò in altro momento.

« — Io so molto bene, mio caro signor Goldo-
« ni, che voi avete genio per la poesia, ho veduto
« il vostro *Belisario,* e mi è piaciuto molto, ma qui

« la cosa differisce assai; si può fare una tragedia,
« un poema epico, quello che volete, e non saper
« poi fare una quartina per la musica.—Mi fare-
« ste la grazia di mostrarmi il vostro dramma?—
« Sicuro, sicuro; vi voglio compiacere; dove dia-
« volo s' è cacciata questa *Griselda*? Era pur qui....
« *Deus in adiutorium meum intende.... Domine....*
« *Domine.... Domine....* Or ora era qui. *Domine ad*
« *adiuvandum....* Ah! eccola. Esaminate un poco
« questa scena fra Gualtiero e Griselda: è vera-
« mente una scena che va al cuore. L' autore vi
« ha posto in ultimo un'aria patetica ma la signo-
« rina Giraud non ama il canto lugubre: ella de-
« sidererebbe un pezzo di espressione e di moto,
« un' aria che esprima la passione in differenti
« guise, con discorsi, per esempio, interrotti, con
« sospiri vibrati, con azione, con moto; non so se
« m' intendiate.—Sì, signore, capisco a maraviglia;
« e poi ho avuto l' onore di sentire la signorina
« Giraud altre volte, so che la sua voce non è
« grandissima....—Come, signore! voi insultate la
« mia scolara? Ella è buona a tutto, ella canta tut-
« to.—Sì, signore, avete ragione, datemi dunque
« il libretto e lasciatemi fare.—Non posso disfar-

« mene: ne ho troppo di bisogno, e me ne fanno « troppa premura.—Ebbene, se voi siete solleci- « tato, prestatemelo almeno per un momento, io « vi soddisferò subito nell' atto.—Nell' atto?—Sì, « signore, nell' atto.

« Burlandosi l' abate di me, mi presenta il dram- « ma, e mi da carta e calamaio; ripiglia il suo « breviario, e passeggiando torna a rècitare i suoi « salmi e i suoi inni. Rileggo la scena di cui ave- « va già tutta la notizia, fo la ricapitolazione di « ciò che il maestro desiderava, ed in meno di un « quarto d' ora stento sul mio foglio un' aria di « otto versi, divisa in due parti; chiamo l' eccle- « siastico e gli fo vedere la composizione. Vival- « di legge, aggrinza la fronte, rilegge da capo, e « prorompe in gridi di gioia: getta il suo breviario « per terra, e chiama la signorina Giraud. Ella vie- « ne: Ah! le disse, eccovi un uomo raro, un poeta « eccellente: leggete quest' aria: è stata fatta da « questo signore senza muoversi di qui in meno di « un quarto d' ora; indi a me rivolto: Ah! signo- « re, vi domando perdono.—Mi abbraccia, e pro- « testa che non avrà mai altro poeta che me. Mi « affidò il dramma, mi ordinò altre variazioni, e

« sempre di me contento, l' opera riuscì a mera- « viglia ».

Nell' ottobre del 1735, il Goldoni diede una rappresentazione nuova per Venezia, la prima opera comica, scrive egli stesso, che apparve nello stato veneto: e certamente egli fu il primo ad introdurvi la commedia, che fu un prodotto speciale di Roma e di Napoli. Quest' opera comica ha per titolo: *La fondazione di Venezia*; anche la scelta dell' argomento per una rappresentazione buffa fa conoscere il gusto del secolo passato. A questa tenne dietro un' altra dell' istesso genere: *Aristide*. Più tardi vi si provò ancora e compose *La Lucrezia romana a Costantinopoli*. Si avvicinò, ma molto di lontano, alla commedia vera, nella commedia in versi sciolti, intitolata: *Don Giovanni o il Dissoluto*. Questa produzione era venuta dalla Spagna: era stata imitata dal Molière e dal Corneille e faceva molto effetto nei teatri italiani. Il nostro che avea studiato i comici francesi ed in ispecie il Molière, credè di poter trattare questo tema anche in Italia: ma ne levò di mezzo molte di quelle cose che più al popolo piacevano, e con esse quella originalità ch' era propria del teatro spagnuolo.

V' introdusse un non so che di nuovo, cioè l'amore della pastorella Elisa per il pastorello Camillo, cui Elisa tradisce per Don Giovanni. Questo non so che di nuovo è qualcosa di veramente comico, perchè il poeta volle rappresentare certe sue avventure amorose con una donna della compagnia che lo ingannava per un altro. Così il Goldoni si vendicava delle donne.

A salvarlo da questi amori comici, venne a proposito il viaggio che fece a Genova, nella primavera del 1736, colla sua compagnia. Ivi vide ed amò una giovanetta, figliuola d'un notaio, e la sposò: essa gli fu moglie fedele e confortatrice nobile nei dubbî casi della vita: gli sopravvisse di poco. Tornato a Venezia colla moglie diè altre rappresentazioni in versi ed alcune opere buffe: si provò anche nella tragedia, ma egli non era nato per essa; era nato invece per la commedia di carattere, nella quale avea già fatto un passo avanti. Intanto la compagnia Imèr avea acquistato altri buoni attori, cioè il Golinetti, un *Pantalone* mediocre, ma che, per altro, riusciva molto abile nel rappresentare il carattere del giovane veneziano di bella vita; il Lombardi che rappresentava il

Dottore e, più di tutti, *l'Arlecchino* Sacchi, il re degli arlecchini, famoso anche oggi. Quest' ultimo aveva una sorella, che faceva molto bene la servetta, e la moglie, che faceva passabilmente d'amorosa.

Allora il Goldoni attese, la prima volta, a tentare di proposito la riforma del teatro, alla quale sempre andava pensando: « Eccomi (andavo di-
« cendo tra me), eccomi nella miglior condizio-
« ne; adesso sì che posso dare lo scatto alla mia
« immaginazione; abbastanza ho lavorato sopra te-
« mi rancidi, ora bisogna creare, conviene inven-
« tare. Ho tra mano attori che promettono molto;
« ma per impiegarli utilmente, è necessario rifarsi
« dallo studiarli: ciascuno ha il suo carattere na-
« turale, e se l' autore ne assegna al comico uno
« che sia appunto analogo al suo proprio, la riu-
« scita è sicura.... Ecco forse il momento di ten-
« tar quella riforma avuta in mira da sì lungo tem-
« po. Sì, bisogna trattare soggetti di carattere; sono
« essi la sorgente della buona commedia: da que-
« sti appunto incominciò la sua professione il gran
« Molière e felicemente giunse a quel grado di per-

« fezione, dagli antichi solamente indicatoci, e non « eguagliato ancor dai moderni » (1).

Con questo intendimento e con tale compagnia compose due commedie, *Momolo cortesan e Il Prodigo.* Il *Cortesan* è un giovane veneziano, secondo i costumi e le voglie del tempo; conduce lietamente la vita senza lasciarsi ingannare, e alla fine fa un buon matrimonio. Il *Prodigo* è anch' egli un giovane veneziano, che, senza vizî, solo per buon cuore, consuma ogni avere, finchè si accorge del suo male. Queste due commedie sono scritte, parte in lingua italiana e parte in dialetto veneziano. La riforma non era ancora intera; era sempre la commedia a soggetto che faceva capolino, perchè le seconde parti erano un po' scritto e un po' a braccio e *l' instauratio* occorreva *ab imis.* Ebbero un successo straordinario, e i personaggi non si lagnarono della perdita delle maschere, e neppure i dilettanti, i quali sostenevano il Goldoni, contento di vedere i suoi veneziani scostarsi dallo antico gusto. Ma il poeta non poteva ancora gloriarsi, perchè non era che a mezzo della sua ri-

(1) Memorie, parte 1ª, cap. 40.

forma: in quelle commedie un po' scritte, un po' a braccio, non v' era quell' eguaglianza che fa il carattere della vera opera comica. Egli stesso del resto comprendeva che non era possibile riformar tutto in una volta, senza prendere d' urto gl' interessi della compagnia. Difatti, in quello stesso anno, mise insieme per il Sacchi due commedie a soggetto; una intitolata *Le trentadue disgrazie di Arlecchino*, la quale rimase lungamente nei teatri, e ch' ora è divenuta *Le trentadue disgrazie di Stentarello*, e l' altra che ha per titolo *La Notte critica* o I *104 accidenti in una notte*. In questa i casi ed i colpi di scena si ammassano con una fecondità di trovati da soddisfare del tutto il gusto popolare. Ma coi primi trionfi cominciò anche l' odissea dolorosa che il nostro *protocomico* (1) racconta così piacevolmente nelle sue *Memorie*, ai capitoli 42 e 43 della parte prima. I parenti di sua moglie, nel 1740, lo fecero nominare console di Genova in Venezia; ond' egli era allora l' unico rappresentante politico della repubblica genovese presso la

(1) Con questo nome venne il Goldoni qualificato nel periodico il *Caffè* che si stampava a Milano.

repubblica veneziana. Aveva già fatto il segretario d'ambasciata a Milano, e pretendeva agli accorgimenti politici. Gli pareva quasi di rialzare col decoro del consolato la sua posizione di autore di una compagnia comica, e mise su gran casa con trattenimenti: mandava a Genova rapporti che piacevano; trattava gli affari genovesi con molta assiduità. Per sollevarsi anche cogli argomenti teatrali all' altezza di rappresentante politico, scrisse, per il teatro San Giovanni, l'*Oronte*, opera seria, e, per il teatro San Samuele, *la Banca Rotta*, ch' è la prima sua commedia di costume. Colla sua moralità e col suo amore portato in mezzo agli affari de' negozianti, aveva avuto occasione di vedere molti fallimenti, e di notare che i falliti, per lo più, se la battevano col sacco pieno: ció gl' ispirò la *Banca Rotta*. Ma la parte della moralità allo scopo della commedia non fece fortuna e fu meglio per lui e per l' arte. Fra le occupazioni di console e quelle di poeta, il Goldoni passò l' anno 1740, ed ebbe agio di accorgersi che la repubblica genovese non pagava i suoi consoli; che forse avrebbe avuto qualche buona intenzione per lui, ma che per la guerra della Corsica, era

impedita di dargli il menomo emolumento. Un senatore gli dette incarico di riscuotere dei denari che la repubblica genovese aveva sborsato; egli con molta fatica vi riuscì: tra le cose riscosse erano due scatole d' oro, che spedì a Genova per mezzo di un sensale; ma questi scappò, ed ei coi resti della dote di sua moglie dovette pagarle. E, come se ciò non bastasse, quell' anno, gli capitò addosso anche il fratello Giovanni, che faceva l' ufficiale a Modena, e che, non avendo ottenuto avanzamento alcuno nella nuova promozione fatta nelle truppe, pensò di abbandonare il servizio militare e di andarsene a Venezia, a spese del fratello console e poeta comico. E pure, fra tante tribolazioni, il Nostro trovava tempo a comporre, anzi la sua unica consolazione, come scrive egli stesso, era l' arte.

La compagnia di San Samuele aveva perduto il Golinetti e il Sacchi, ch' erano andati all' estero, ma aveva acquistato madama Baccherini, fiorentina, bella della persona, vivace, graziosa: possedeva tutto ciò che vi vuole per fare una servetta modello. Ella amava di vestire sempre abiti nuovi e per lei il Goldoni scrisse, nel 1740, *La Donna*

di garbo, terza delle sue commedie di carattere, la quale doveva essere rappresentata in Genova nella primavera del 1741. Ma intanto la Baccherini morì, e al povero poeta vennero addosso ben altre disgrazie. Il fratello gli menò in casa un avventuriere, che si spacciava per capitano e diceva d' aver avuto l' incarico dall' Austria di reclutare, nel Veneto, un reggimento, di cui egli sarebbe stato colonnello e del quale avrebbe potuto disporre le cariche a suo piacimento: promise perciò il grado di capitano al Goldoni e di maggiore al fratello. Con questa invenzione truffò 6000 lire e il 15 settembre partì. Dopo tre giorni, ii Nostro per disperato si allontanò da Venezia coll' idea di andare a Modena, per vedere se gli riusciva di riscuotere le proprie rendite; cosa allora molto difficile, chè per causa della guerra di successione del 1740, anche il governo modenese aveva pensato bene di provvedere alle spese colla banca, sospendendo il pagamento delle rendite. Si fermò a Bologna, ove si trattenne alcuni giorni, e, per liberarsi della malinconia che gli avea lasciato la truffa, scrisse *L' Impostore*, commedia di carattere, nella quale adombra la sua dabbenaggine e l' impostura del

capitano Raguseo: essa ci porge occasione di osservare la natura veramente artistica del Goldoni. Quelli scrittori i quali dicono che il dolore gli impedisce di fare, quelli non sono artisti; i veri artisti, quando giungono al colmo d' una passione, per liberarsene, scrivono opere in che ritraggono la passione istessa. A Bologna trovò il Pantalone Ferramonte, il quale partiva per Rimini a recitare con una compagnia, ch' era al servizio del campo spagnuolo: già si sa: in quei terribili anni, tutti gli eserciti che occupavano la nostra penisola trovandosi in paese di conquista, tutti avevano la propria compagnia comica: l' Italia serviva loro di divertimento.

A Rimini era anche il duca di Modena; perciò il Goldoni non trovò di meglio che partire col Ferramonte. Parlò al duca di quattrini, ed il duca rispose commedie. Il generalissimo spagnuolo, Grosberg, che rammentava d'aver assistito ad una rappresentazione italiana, gli propose il soggetto di *Arlecchino imperatore della luna.* Intanto gli Austriaci incalzavano da Bologna, marciando addosso agli spagnuoli, che dovettero ritirarsi da Rimini e concentrarsi a Pesaro. Il Goldoni seguitò i suoi nuovi

signori; ma a Cattolica lasciò il baule, in cui avea le cartelle delle rendite. Cattolica fu presa dai tedeschi, che s' impadronirono anche della valigia del poeta, il quale si vide allora proprio al colmo della disperazione. Ottenne però un passaporto e fece ritorno a Rimini, ove, per fortuna, trovò un colonnello tedesco molto buono e gentile che gli fece riavere tutto quello ch' era suo, ma e lo pregò di restare al servizio de' nuovi occupanti: se lo fece dire due volte, e rimase e, siccome a Rimini si trovava ancora la compagnia ch' era al servizio degli spagnuoli, così egli, come aveva scritto per questi, scrisse anche per quelli. Tal era lo spirito degl' italiani prima del Parini e dell' Alfieri! Scrisse una cantata per celebrare le nozze d' una figliuola di Maria Teresa, e guadagnò così un buon gruzzolo di monete. Poi anche i tedeschi dovettero sloggiare da Rimini, ed il Goldoni, rimasto padrone di sè, volle andare a fare un viaggio in Toscana, per trattare da presso i fiorentini e i sanesi: ma pare che non li trattasse molto a lungo, imperocchè nelle sue opere non ne rimane vestigio. A Firenze conobbe il senatore Rucellai, il filosofo Cocchi e l' abate Gori.

Nell' agosto del 1742 andò a Siena, ove udì con grande ammirazione il Perfetti, celebre improvvisatore, il solo che, dopo il Petrarca, fu incoronato in Campidoglio. Si recò poscia a Pisa: qui si presentò agli Arcadi, dai quali ottenne di assistere ad una loro festa letteraria. Vi recitò un sonetto, che gli fruttò molti applausi e molte relazioni. Così potè intraprendere a Pisa l' esercizio della professione d' avvocato civile e criminale.

IV.

A Pisa Carlo Goldoni era nel 1742. Per cinque anni seguitò a fare l' avvocato, un po' anche il poeta arcade, e un pochettino, la notte, quasi vergognandosene, il poeta comico, chè la buona Talia troppo civetta con lui, non lo lasciava mai tranquillo.

Il grande Arlecchino Sacchi, tornato di Portogallo, scrisse subito all' avvocato veneziano che si trovava in Pisa, chiedendogli una commedia a soggetto sull' argomento *Arlecchino servo di due padroni.* Il Goldoni disse che sarebbe stata l'ultima, ma non seppe dire di no, e *Arlecchino servo di due*

padroni, mandato a Venezia, però celatamente, senza il nome dell' autore, fu applaudito tanto che il Sacchi chiese un' altra commedia a soggetto. Anche questa volta l' avvocato voleva dir di no; per rispetto alla toga non voleva prestarsi a produrre un altro *Arlecchino*; ma, ostinatamente, *Arlecchino* girava intorno alla sua toga; ed egli o camminasse, o parlasse, o mangiasse, o dormisse non vedeva, non pensava, non sognava che *Arlecchino* e Sacchi: alla fine sentì proprio il bisogno di sollevare lo spirito e compose *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato,* commedia a soggetto un po' sentimentale e un po' nuova. L' autore la giudicò assai severamente e non volle di poi ammetterla nel suo teatro italiano. Però ci erano certe situazioni di scene molto interessanti, e lo scioglimento poteva passare per un capolavoro nella così detta moda dell' arte: c'erano scene le quali rivelavano un vero autore, ma l' insieme era da scolaro: e pure il successo fu straordinario. Solo per questa commedia, il Goldoni fu chiamato, alcuni anni di poi, a Parigi, ove doveva vedere, sul teatro italiano, applaudite ripetutamente le sue più brutte produzioni artistiche. « Composizione que-

sta *(il figlio d' Arlecchino)* veramente per me avventurosa, ma che però non vedrà mai la luce, finchè sarò in vita ». Così egli scriveva a ottanta anni: e così vecchio si ricordava delle idee e dei pensieri che aveva a trentasei anni, e quindi diceva, « L' Italia non aveva gustato che i primi saggi della riforma da me ideata; e vi erano tuttavia molti partigiani dell'antico gusto comico. In quanto a me era sicuro che il mio, senza allontanarsi dalla comune e trita condotta, doveva piacere ». Cosicchè il Goldoni che conobbe, sin da giovinetto, la *Mandragora* ed ebbe l' accorgimento d' un vero ingegno, e che pure pensava ad una riforma del teatro, non aveva potuto estendere questa riforma, non ostante l'amore grandissimo all'arte, di là del mescolamento di qualcosa di patetico colle buffonerie di Arlecchino. E però, quando sentì, egli forestiere in Pisa, raffreddarsi, dopo i primi anni, quell' amore, cha da principio, i Pisani gli dimostravano, poco ci volle perchè ritornasse a quel che era la sua vera anima, la sua vera vita: al teatro e a Venezia.

Era un giorno nel suo studio di avvocato, e pensava appunto al raffreddarsi dei favori pisani,

quando gli si presentò un tale. E qui è meglio sentir lui stesso:

« Vedo un uomo dell'altezza di quasi sei piedi, « grasso e grosso proporzionatamente, che traversa « la sala con canna d' India alla mano e cappello « tondo all' inglese. Entra nel mio studio a passi « contati, ed io mi alzo: costui fa un gesto pro- « priamente pittoresco, per dirmi che non mi in- « comodassi; si avanza, e lo fo sedere: ecco il « nostro colloquio. — Signore, ei mi disse, io non « ho l' onore d' essere conosciuto da voi; voi però « dovete conoscere in Venezia mio padre e mio « zio; in una parola sono il vostro servo umilis- « simo Darbes. — Come! il signor Darbes? Il figlio « del direttore della posta del Friuli, quel figlio che « si credeva perduto, di cui s' erano fatte tante ri- « cerche e che si era così amaramente pianto?.— « Sì, signore: quel figliuol prodigo appunto che non « si è ancora prostrato alle ginocchia di suo pa- « dre. — Perchè adunque differite voi a dargli que- « sta consolazione?— La mia famiglia, i miei pa- « renti, la mia patria non mi rivedranno, che glo- « riosamente cinto d' alloro — Qual' è dunque il « vostro stato, o signore? — A questa domanda si

« alza il Darbes dalla sedia, batte la mano sulla
« sua pancia, e in tono di voce misto di fierezza
« e buffoneria: signore, egli disse, fo il comico.—
« Tutte le doti, ripresi allora io, sono stimabili,
« purchè chi le possiede sappia farle valere. —
« Io sono, egli soggiunse, il Pantalone della com-
« pagnia, che attualmente trovasi in Livorno;
« nè posso chiamarmi l' infimo tra i miei camerati,
« e il pubblico non isdegna di concorrere in folla
« alle rappresentazioni alle quali io prendo parte.
« Il Medebac, nostro direttore, ha fatto cento
« leghe per disotterrarmi; non fo disonore ai pa-
« renti, al paese, alla professione, e senza vantar-
« mi, o signore (dandosi in questo mentre un al-
« tro colpo sulla pancia), se è morto il Garelli, è
« subentrato il Darbes. — Nell' atto appunto, che
« son per fargli i miei complimenti di congratu-
« lazione, egli si mette in una tal positura comica
« che mi fa ridire e m' impedisce di andare avan-
« ti. — Non crediate, o signore, egli proseguì, che
« per vanagloria io vi abbia esagerato i vantaggi,
« di cui godo nella mia professione: ma son co-
« mico, mi fo conoscere ad un autore, ed ho bi-
« sogno di lui. — Voi avete bisogno di me? Sì,

« signore, anzi vengo al solo oggetto di chiedervi
« una commedia: ho promesso ai miei compagni
« una commedia del signor Goldoni, e voglio man-
« tenere a loro la parola. — Voi dunque volete,
« gli dissi sorridendo, una mia produzione? — Sì,
« vi conosco per fama; so che siete garbato quanto
« abile, non mi darete una negativa. — Ho mol-
« te occupazioni, non posso farlo. — Rispetto le
« vostre occupazioni; farete questa composizione
« quando vorrete, a tutto vostro comodo.

« Nel tempo che andavamo chiacchierando in tal
« guisa, tira a sè la mia scatola; prende una presa
« di tabacco, vi insinua alcuni ducati d'oro, poi
« la chiude, e la rimette sulla tavola con uno di
« quei lazzi, che sembrano nascondere ciò che ap-
« punto si ha caro di far palese: apro allora la
« scatola, nè voglio aderire alla celia.

« — Eh via... via, egli disse, non vi dispiaccia,
« questo è un piccolo acconto per la carta.—In-
« sisto per restituire il danaro; molti gesti, molti
« atti, molte riverenze: si alza, retrocede, prende
« la porta, e se ne va. Che mai avrei dovuto fare
« in tal caso? Presi, come a me pare, l'espediente
« migliore. Scrissi al Darbes che poteva star si-

« curo della commedia richiestami, e lo pregai
« di dirmi se gli piaceva meglio di averla col
« Pantalone in maschera o a viso scoperto. Il
« Darbes non tardò un momento a rispondermi.
« In questa lettera di risposta non potevano es-
« servi positure ridicole, scontorcimenti di perso-
« na, ma vi erano tratti singolarissimi.

« *Avrò dunque* (ei diceva) *una commedia del Goldoni? Questa, sì questa sarà la lancia e lo scudo, di cui armato, andrò a sfidare i teatri tutti del mondo... Quanto sono adesso felice! Ho scommesso cento ducati col direttore, che avrei àvuto un' opera del Goldoni; se vinco la scommessa, il direttore paga e la rappresentazione resta a me... Benchè ancora giovine, benchè non abbastanza noto, andrò a sfidare i Pantaloni di Venezia, il Rubini a San Luca, e il Corrini a San Samuele. Attaccherò il Ferramonti a Bologna, il Pasini a Milano, il Bellotti, detto Tiziani, in Toscana, il Golinetti nella sua solitudine, il Garelli nella tomba.* « Terminava poi con dirmi, che desiderava una parte da giovane senza maschera ».

Il Goldoni scrisse subito pel Darbes il *Tonino bella-grazia*, perocchè il Darbes, che aveva comunicato al suo autore i suoi gusti, riusciva special-

mente, come s' è visto, nella parte di Pantalone, ed era il vero tipo del mercante veneziano ancor giovane che fa il galante. Andò poscia a Livorno, ove fece conoscenza con Girolamo Medebac, direttore della compagnia, il quale è tanta parte nella storia della vita del poeta. Questa compagnia era composta, per lo più, di antichi saltatori di corda: il Medebac avea preso per moglie una saltatrice, molto bella, e, conosciutala poscia d' ingegno, si mise con molta perseveranza ad istruirla, finchè ne fece un' ottima attrice. A Livorno l' avvocato veneziano fu festeggiato specialmente dal direttore, che voleva trarlo a sè, e che, per compiacerlo, fece rappresentare la *Donna di garbo*, non ancora comparsa sulle scene per la morte della Baccherini. Le gentilezze e le cortesie del Medebac valsero a persuaderlo anche questa volta, a lavorare pel teatro, come poeta comico della compagnia. Dimodochè nel settembre del 1746 egli si legò al Medebac, promettendogli di raggiungerlo in Mantova nell' aprile dell' anno seguente.

Nell' estate fu a Modena, ove accomodò parte de' suoi interessi, riuscendo alla fine a riscuotere i frutti delle rendite della banca ducale. Indi ri-

tornò a Venezia, ove il Medebac aveva preso ad affitto il teatro di Sant' Angelo, ch' era assai ristretto. Anche qui, se non temessimo di andar troppo per le lunghe, gioverebbe riportare dalle *Memorie* (Parte II, cap. 1° e seg.) quello che il poeta osserva con molta verità sulle condizioni dello scrittore italiano, specialmente di commedie, del secolo passato. Ed eziandio molto interessante sarebbe il trascrivere la prefazione ch' è nel tomo VII delle sue commedie (edizione di Pesaro), dalla quale si rileva che egli fece col capocomico una convenzione, nel marzo 1749, mediante privata scrittura, con che era riconosciuto poeta nella compagnia Medebac coll' annuo onorario di 450 ducati. Tal contratto doveva continuare per quattro anni, cioè dal primo giorno di quaresima 1749 sino all' ultimo giorno di carnevale del 1752. Il poeta si obbligò di comporre in ciascun anno otto commedie e due opere, rifare qualche vecchia produzione, assistere alle prove e seguire, a sue spese, la truppa comica in tutte quelle città, ov' essa si recherebbe per riprodurre le rappresentazioni che si davano nell' inverno a Venezia. Da ultimo, era tenuto a non scrivere veruna composizione per gli

altri teatri comici veneziani, ad eccezione di qualche opera seria o buffa pel teatro musicale.

Alla fine di ottobre si aprivano i teatri in Venezia. Quello di Sant' Angelo, nell' autunno del 1747, doveva provare la rivalità di altri due teatri più ampî, che erano quello di San Samuele, ove recitava la compagnia Sacchi, e quello di Santa Lucia, ove recitavano comici graditissimi al popolino veneziano. Queste due compagnie, che da un pezzo rappresentavano nello stato veneto, avevano molti partigiani, conoscevano bene la capitale e il gusto del pubblico e non erano prive di protettori, perocchè fosse uno dei vezzi dell' aristocrazia veneziana (e Carlo Gozzi ne ha scritto) quello di proteggere le truppe comiche. Non ostante le rivalità molto serie pel Medebac e pel poeta, si cominciò colla *Griselda*, che piacque tanto per l' intreccio romanzesco, quanto per il modo nuovo e bello col quale la Medebac sostenne la prima parte. Dopo si diede il *Tonino bella-grazia*, commedia di carattere e costume. Fu fischiata, e allora il Goldoni, l' una dopo l' altra, avventò sulle scene due commedie: *L' uomo prudente* e i *Due gemelli veneziani;* altri due modi di carattere con maschera e

parte in dialetto. *L' uomo prudente* era stato preso dal vero: era la reminiscenza d' una causa criminale, che il poeta aveva discussa quando faceva l'avvocato a Pisa. De' *Due gemelli*, Zannetto, ch'era il gemello sciocco, si lascia persuadere a prendere una certa bevanda velenosa, e muore sulla scena, ridendo.

Queste due commedie, benchè prive di pregi, ebbero un successo straordinario; il pantalone Darbes si vide al colmo della gloria.—Ciò dimostra, una volta di più, l'autorità che s' ha da dare, molte volte, ai giudizî del pubblico, e la ineducazione letteraria del popolo veneziano, ch' era davvero poco preparato alla riforma del Goldoni.

Nei riposi di natale uscirono due libelli satirici contro il poeta e la compagnia: ci voleva coraggio a riaprire, ma, ad ogni modo, non bisognava lasciarsi sopraffare. Dopo pochi giorni, nel principio del carnevale del 1748, si andò in iscena con la *Vedova scaltra*, commedia senza maschera, la quale fu ripetuta trenta sere: era dunque il più grande successo, che fino allora vi fosse stato per le rappresentazioni comiche e non comiche ne' teatri italiani. Con essa il poeta fa, a modo suo, un passo

verso la riforma. Intanto nel teatro Santa Lucia si rappresentava *La putta di castello,* commedia pel popolo, nella quale era protagonista una povera sciagurata: era senza spirito e priva d' ogni pregio, e pure chiamava la gente, perchè vi figurava il tipo di quelle povere ragazze, che fanno commercio del proprio corpo. Il Goldoni, per contrapposto aristocratico, e, come dice egli stesso, per contraveleno, diede la *Putta onorata,* nella quale è rappresentata la povera onesta, che resiste alle seduzioni della ricchezza. È il primo esempio di quelle commedie, di cui si trova l' idea nell'*Andria* di Terenzio; il primo modo di passione che fu chiamato *dramma:* e l'esempio lo dette il Goldoni prima ancora che il Diderot mettesse di moda i suoi famosi drammi familiari.

Così avviata la riforma, nell' autunno del 1749, fu aperto il teatro colla *Buona moglie*, che pure fece grande effetto. Dopo la commedia popolare, il poeta ne diede una di quelle ch' egli stesso chiama d'indole del sublime comico; diede cioè *Il cavaliere e la dama.* Con questa volle mettere in iscena il cicisbeismo del secolo passato, ma il tentativo non riuscì: non ostante, fu applau-

dita, anzi ebbe quindici rappresentazioni; con l' ultima delle quali si chiuse l' autunno del 1749.

Il carnevale del 1750 fu aperto colla *Vedova scaltra*. Intanto al teatro San Samuele si dava una nuova commedia: il Goldoni vi andò mascherato e vide ch' essa non era altro se non che un rifacimento della *Vedova scaltra* con molta varietà nel dialogo, pieno d' invettive contro di lui e contro la compagnia Medebac. A codesta critica egli contrappose un prologo apologetico alla *Vedova scaltra*, nel quale intese a far conoscere il pericoloso abuso della libertà nello spettacolo, e la necessità della censura teatrale; anzi fece di più, fece stampare addirittura un opuscolo su tale argomento. Il Medebac lo aveva sconsigliato, per timore che il governo si sdegnasse che altri volesse insegnargli a dirigere la polizia; ma egli tenne duro. Tanta fermezza è meravigliosa in quel carattere buono e molle del Goldoni. Il governo fece sopprimere la commedia rappresentata nel teatro San Samuele, e d' allora in poi ordinò la censura teatrale. La *Vedova scaltra* fu ripresa, ma il capocomico voleva qualcosa di nuovo, e il poeta diede l'*Erede fortunata*. Dopo questa rappresen-

tazione, la compagnia soffrì una grossa perdita; perocchè il Darbes, il famoso Pantalone, fu chiesto alla repubblica di Venezia dal re di Polonia. Il povero Pantalone dovè partire di mala voglia, lasciando nella costernazione il capo comico.

Il giovedì grasso i palchetti cominciarono ad esser vuoti; il Medebac era disperato; il Goldoni allora con un coraggio da eroe fece, in fretta e in furia, per l' ultimo giorno di carnevale, un componimento che recitò la prima attrice e nel quale la compagnia si congedava, promettendo, per la seguente stagione, nuove rappresentazioni. Tutti i palchetti furono novamente trafficati; e la truppa comica del Medebac, nell' autunno del 1750 e nel carnevale del 1751, dava, l'una dopo l' altra, 16 commedie del Goldoni: *Il teatro comico, Le donne puntigliose, Il Caffè, Il Bugiardo, L'Adulatore, L' Antiquario, La Pamela, Il Cavalier di buon gusto, Il Giuocatore, La finta malata, La Moglie prudente, L' Incognita, L' Avventuriere onorato, La Donna volubile, I Pettegolezzi e Il Padre rivale di suo figlio.* Il *Giuocatore* solo non piacque, ma le altre andarono tutte a gonfie vele. Dopo il felicissimo successo dell' ultima delle 16 commedie,

così l'autore scriveva all'Arconati: « La decimosesta commedia l'ho posta in iscena l'ultima sera di carnevale, con un concorso sì numeroso, che più di 300 persone ritornarono indietro per mancanza di luogo e ho avuto la consolazione di sentirla universalmente gradire e poter far credere che, dopo quindici commedie e quattro drammi non avevo ancora stancato la fantasia. Protesto però all'E. V. che una fatica simile non la farò mai più e credo da nessuno sia stata fatta e i miei amici tremavano che io non adempissi al gravoso impegno e i nemici mi preparavano le fischiate » (1).

Non ostante gli splendidi successi, nel riposo del natale, uscì uno di quei soliti libelli, nel quale si diceva che il Goldoni avea messo fuori tutta la sua forza, che incominciava a declinare e che sarebbe stato umiliato dal suo orgoglio. Invece cominciavano allora i trionfi.

Il povero Goldoni, in tanti lavori teatrali, aveva

---

(1) Nozze Salina-Litta Modignani.—*Lettere di C. Goldoni e di Girolamo Medebac al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti,* tratte dall' Archivio Sala-Busca di Milano. (Milano, Civelli, 1882).

spesa la sua attività e la sua fecondità non ad altro che a mostrare il cattivo gusto del suo tempo e del popolo veneziano in ispecie.

V.

Il Medebac, come abbiamo detto, pagava al poeta della sua compagnia 450 ducati all'anno, ma tutto quello che il poeta aveva scritto e scriveva di comico lo teneva per se. Appoggiato dai suoi protettori, si oppose che il Nostro pubblicasse le sue commedie, e credè di usare generosità, quando gli permise di stamparne non più di quattro all'anno. Così, nella fine del 1751, uscì in Venezia la prima edizione ed il primo volume delle commedie di Carlo Goldoni.

Non può non provarsi un sentimento d'indignazione, quando si legge che di questa pubblicazione l'autore non ebbe che una tabacchiera d'oro, un bastone con pomo d'argento e quattro paia di manichetti; regali questi di persone alle quali aveva dedicato le quattro sue commedie. Esser pagato oggi sarebbe una vergogna, ma, nel secolo passato, dacchè la malvagità dell'istruzione e

dei costumi e il disprezzo in che era tenuta l'arte negavano ai lavoratori dell'arte la giusta mercede, non era male che i privati riparassero, per qualche guisa, al disprezzo del pubblico.

Il Goldoni, nella primavera del 1751, seguì la compagnia Medebac a Torino. In questa città l'aristocrazia, ed anche la borghesia grassa vivevano, forse più che in altri luoghi d'Italia, una vita interamente francese, e, più che altrove, era sentito il gusto della letteratura francese. Per ciò le commedie del riformatore, siccome quelle che meglio corrispondevano all'ideale che aveano i Torinesi della rappresentazione comica, piacquero assai. Il fecondo veneziano compose, in pochi giorni, il *Molière*, commedia senza maschera, in cinque atti ed in versi alessandrini. Fu accolta molto favorevolmente, e fu ripetuta, l'autunno del 1751, in Venezia, ove il Goldoni diede altre otto commedie: *Il padre di famiglia*, *L'avvocato veneziano*, *Il feudatario*, *La figlia ubbidiente*, *La serva amorosa*, *La moglie di buon senso*, *I mercanti e le donne gelose*. L'istesso anno fu a Bologna, e qui scrisse *I Puntigli domestici*: tornato poscia a Venezia, compose *Il poeta fanatico*.

Nelle vacanze di natale (1751) ruppe finalmente le catene del Medebac, al quale ricordò che il principio dell' anno segnava la fine del contratto: si decise a far ciò molto volentieri, perchè i fastidi s' erano accresciuti, in quanto che la signora Medebac, artista, per quel tempo, molto stimata, aveva preso gelosia di una servetta, e faceva scontare al povero poeta tutti gli applausi che questa riscuoteva. Ma, per il carnevale seguente, trovandosi d' aver composto tre commedie, le regalò al suo capocomico che contracambiò tanta cortesia con l' ingratitudine: ed ecco come: il Goldoni, sciolto dalla cura di assistere alla compagnia, nel marzo del 1753, presenta al Bettinelli, che aveva stampato i due primi volumi del suo teatro, l'originale di altre commedie; lo stampatore con una flemma unica al mondo, dice che non ha più bisogno di quell'originale, perchè glielo ha dato il Medebac. Ma, questa volta, il capocomico e lo stampatore non avevano pensato accortamente, dappoichè il Goldoni partì per Firenze e fece il contratto per una nuova edizione coll' editore Paperini. Il quale mandò subito fuori un avviso, con che annunziava e prometteva molte importanti

correzioni e mutazioni, così nelle commedie stampate come in quelle da stampare. Il Bettinelli ricorse allora al favore de' patrizi; ed il senato, trattandosi di difendere l'edizione veneta, ebbe il coraggio di proscrivere l'edizione fiorentina delle commedie dell'avvocato Goldoni, che fu anche minacciato di galera. Si vede che il fiorire degli ingegni in quei tempi e con quei governi era qualcosa di veramente miracoloso: e se, come scriveva l'Alfieri, l'ingegno non era molto vigoroso, certo non poteva esistere. Non ostante il decreto senatoriale, appena uscita dai torchi l'edizione fiorentina, cinquecento esemplari ne partivano per Venezia. Il deposito era sulle rive del Po: una compagnia di nobili giovani veneziani andava a prendere quel contrabbando e lo trafugava nella città. il Goldoni, che si contentava di poco, chiamò fortunata quest'edizione, perchè fu condotta fino al numero di 1700 esemplari con 500 associati nella propria patria. Ma non dovè restare molto contento quando seppe ch'essa subito fu ristampata, senza suo permesso, a Bologna e a Venezia.

Per il nuovo anno, il nostro poeta dal teatro

Sant' Angelo e dalla compagnia Medebac passava al teatro San Luca in proprietà di un patrizio. Questi assegnava pensioni ai comici, che si spartivano fra loro anche il provento delle recite. Il Goldoni trattava direttamente col proprietario del teatro, gli consegnava i suoi lavori ed era pagato subito: aveva piena facoltà di pubblicare le opere sue e non era obbligato di seguire la compagnia: tali condizioni erano dunque per lui infinitamente più onorevoli di quelle che gli aveva imposte il Medebac.

Carlo Goldoni oramai aveva 46 anni e avea scritto più di novanta opere teatrali. Di queste, parecchie sono da riporre tra gl'ingombri letterarî, perchè non testimoniano altro che il cattivo gusto e la inattitudine assoluta del poeta alla rappresentazione storica solenne ideale. Invece meritano d'esser considerati almeno dal critico e dallo storico della letteratura 24 tra intermezzi e drammi giocosi per musica, a fin di vedere come il Goldoni avesse cominciato a coltivare da prima negl'intermezzi musicali quei germi della buona commedia, alla quale eran rivolte tutte le sue cure. Egli stesso ci fa sapere di essere stato

il primo ad introdurre in Venezia e nella Lombardia il melodramma buffo, produzione indigena di Roma e Napoli. Sebbene non riuscisse mai verseggiatore elegante, pure mostra che avrebbe saputo recare alla perfezione anche il melodramma giocoso; e niuno forse sarebbe andato più innanzi di lui, se non veniva fuori quel pregevole ma triste ingegno di G. B. Casti , ch' ebbe, soltanto per tale genere di produzioni, quel po' di pregio che gli possa spettare nella storia letteraria. Le commedie a soggetto composte dal nostro poeta sono cinque; ma è dispiacevole che di esse non ci rimanga se non il rimpasto di una sola, che l' autore conservò e che è *Arlecchino servitore di due padroni;* perocchè, se è vero che egli fu il riformatore dell' arte comica italiana, se è vero che abolì e fece cadere in discredito le rappresentazioni improvvise, è altresì vero, ch'egli, più di tutti gli altri comici, fu celebre nella stessa commedia dell' arte. E poi questa commedia dell'arte è essa da respingere assolutamente come vogliono alcuni ? Non ha forse i suoi grandi e nazionali pregi ? « Pigliarsela con essa, dice Paulo Fambri, gli è un pigliarsela con quello che fu un pas-

sato caduto per indegnità, ma che un dì o l'altro, un secolo o l'altro (chi può ragionare di date?) dovrà alternarsi con ciò che l'ha surrogato e forse, quandochessia, surrogarlo del tutto. La parola parlata vince, nell'arte oratoria, la scritta e potrà venire, dovrà venire (l'ho detto ch'è una delle mie idee fisse) il periodo nel quale la vinca pure nella rappresentativa.... almeno come processo intermedio (1).

Intanto gioverebbe che le commedie a soggetto del Goldoni fossero restate, per vedere fino a qual punto quel riformatore si valse della vecchia rappresentazione popolare e come la maneggiasse.

Ci sono inoltre cinquanta commedie, scritte in sedici anni, dal 1737 al 1753. Di queste, parecchie sono men che mediocri; un buon numero non sono mascherate, e alcune altre sono in italiano, però con maschere, che parlano in dialetto. Quelle poi che, in ordine di tempo, segnano passi avanti nella riforma, sono *l'Uomo di mondo*, *il Prodigo*, *Tonino bella-grazia*, *l'Uomo prudente*, *i Due Gemelli veneziani*. Qui le maschere o hanno la minima parte,

(1) V. *Il Fanfulla della Domenica,* anno IV, n. 22.

o non vi sono affatto. Il Goldoni, come si sa, volle ritrarre ma da materialista, la vita e i costumi, in parte dell' aristocrazia e in parte della borghesia: alla rappresentazione dell' aristocrazia appartengono p. e. *la Vedova scaltra* e *il Cavaliere di buon gusto*; alla rappresentazione della borghesia, *la Donna di garbo*, *la Bancarotta* ecc. Delle dieci commedie tutte veneziane, colle quali il poeta veneziano imprese a rappresentare i costumi, i sentimenti, la vita del suo popolo, e nelle quali doveva poi riuscire singolarissimo anzi unico, sono da notare *la Putta onorata* e *la Buona moglie;* perocchè con queste egli introdusse un genere nuovo cioè il dramma, prima che il Diderot credesse, come si è detto, di averlo lui introdotto co' suoi drammi familiari. Della commedia più viva, della quale poi doveva dare quelle meraviglie che sono le *Baruffe chiozzotte*, per ora non c' è che un accenno nel *Tonino bella-grazia*.

Ma il Goldoni, come più volte dice egli stesso, mirava specialmente alla commedia di carattere, della quale il Molière aveva dato, senza dubbio, l'esempio più grande nel *Misantropo;* e di fatti cominciò il primo saggio coll' *Uomo di Mondo*, indi col

Bugiardo e poi col *Vero amico*: se non che questo non era il genere nel quale gli fosse destinata l'eccellenza. Riusciva invece a meraviglia nel rappresentare quei fatti per se brevissimi e singolarissimi, in quelle rappresentazioni, quasi diremmo, topografiche di un popolo o di un ceto di persone; esempio notevolissimo *La bottega del Caffè.*

Fra le cinquanta commedie scritte innanzi al 1753 vi sono anche, pur troppo, di quelle nelle quali non riuscì affatto. Nel *Molière* abbiamo il primo esempio della commedia storica, che il Nostro proseguì infelicemente nel *Torquato Tasso e nel Terenzio.*

Sicchè, nel 1753, a 46 anni, con tanto lavoro, Carlo Goldoni non era ancora pervenuto al culmine di quel che era il suo ideale: era però riuscito a raggiungere la perfezione in alcune parti dell' opera letteraria che s' era proposto di fare, e ad avvicinarsi a quella riforma ch' era stato il proponimento suo sommo fin dagli anni più giovanili.

Ora, per vedere che cosa fosse, in che consistesse questa riforma a cui egli dedicò tutte le forze del suo ingegno, ci è d' uopo ricercare non più la storia dell' uomo nelle opere sue, ma la storia

di quelle opere, per rispetto ai tempi nei quali furono fatte e che le precedettero.

« La riforma (dice Paolo Fambri) della quale il Goldoni provava un effettivo sentimento e un bisogno....... era quella dell' avviamento alla realtà. Il suo programma si esprime con due parole: derivazione esatta e temperata dal vero. E per arrivarci egli pensava che gli occorressero due cose. La prima di ridare nella commedia la prevalenza all'effettivo sull'astratto e al singolo sul generico, sostituendo alla maschera, tipo individuato dall' arbitrio e dal capriccio con intendimenti poco artistici, la persona reale e completa individuata dall' osservazione approfondita e costante della natura (1) ». Questo il carattere fondamentale della riforma: al che si può aggiungere l'intendimento che il poeta ebbe sempre di sostituire alle scipite volgarità belle facezie e delicate arguzie; di annodare la favola secondo il verosimile; di restaurare la pratica dei buoni costumi, tutte nascondendo le morali intenzioni per mezzo di pia-

(1) V. *Fanfulla della Domenica*, anno IV, n. 22.

cevoli scherzi, al fine di non cangiare il teatro in pulpito. Insomma era suo scopo abbattere la vecchia commedia dell' arte, e sopra le sue rovine innalzare un nuovo edifizio, che mettesse un termine ai giusti rimproveri così degli stranieri come degl' Italiani.

Per misurare dunque l' importanza di questa riforma, bisogna conoscere la commedia dell' arte e vedere come avesse ragione di esistere per tre secoli interi, come fosse ammirata all' estero, com' ella, in fondo, continuasse la tradizione del vecchio popolo italico. Perocchè la maschera della commedia improvvisa fosse sicuramente, in parte, la continuazione del mito antico romano, e in parte, la creazione spontanea nazionale dei diversi tipi delle città italiane. La commedia dell' arte non poteva più resistere innanzi al secolo XVIII; doveva cadere innanzi a quella unità filosofica ed artistica che s' impose solennemente colla rivoluzione francese. Quando verremo a vedere che cosa essa fosse, troveremo che veramente fu una produzione naturale, spontanea, popolare che venne su per creazione inavvertita del popolo stesso. Ciò nella lirica, ciò nell' epopea. Ebbe essa ragio-

ne di esistere per tal tempo, mentre, pur troppo, la commedia letteraria in Italia non attecchiva. Perchè? Appunto perchè la forma con la quale il popolo inaugurava la commedia era quella dell'arte. Il teatro letterario, per dir così, non può svolgersi, per l'esperienza storica, se non quando una nazione, qualunque siasi la forma dì governo, abbia conseguito storicamente quelle condizioni di cose per le quali è stata disposta. E così, quando Atene ha veramente raggiunto il colmo della sua grandezza ed esercitata l'egemonia sulla Grecia, allora finisce l'epopea e sorge il teatro ch'è la forma poetica dirimpetto alla storia e all'eloquenza. Quando l'Inghilterra colla regina Elisabetta è giunta alla coscienza intera di nazione politica e comincia ad esercitare influenza, allora si ha il teatro di Shakspeare. Quando l'infelice Spagna è arrivata essa pure al colmo di quello che era la sua destinazione, alla monarchia assoluta, alla inquisizione, allora si svolge il teatro spagnuolo. E anche in Francia allora abbiamo la commedia quando finita la lotta coll'aristocrazia feudale, venne assicurato l'avvenire della borghesia sotto il dispotismo di Luigi XIV. L'opera drammatica

non fiorisce dunque che quando una nazione ha la coscienza di sè, e un' importanza propria, storica e politica.

Perciò l'Italia, difettando sempre di tali condizioni, non ebbe mai, neanche nel gran secolo, nel cinquecento, un vero teatro : ebbe invece la commedia dell' arte, ch' è una genuina espressione popolare: ebbe la commedia individuale del cinquecento con alcuni bellissimi saggi del Macchiavelli, del Cecchi, dell'Ariosto, del Gelli, e, più tardi, alcune commedie del Goldoni, ma, ripetiamo, un vero e proprio teatro no. Anzi il povero Goldoni che credè di averlo riformato , non appena ha compito la riforma, vede risorgere, per mezzo del Gozzi, l'antica rappresentazione improvvisa, e allora è costretto ad esulare.

E la commedia più recente, quella che noi vediamo da alcuni lustri in qua, ha essa un tipo nazionale ? No: la commedia nazionale italiana manca, e, più che per ragioni estetiche, manca per questa mancanza di condizioni politiche indispensabili perchè il teatro fiorisca. Noi non diciamo, ed è buono ripeterlo, che sia necessaria più questa forma politica che l' altra ; diciamo che è necessario che

una nazione sia giunta alla coscienza sincera e forte della sua esistenza e della sua potenza. L' Italia antica c' era arrivata, l'Italia moderna è sperabile che ci arrivi: e allora potremo avere il tipo nazionale così della commedia come del dramma.

VI.

Ora, per conoscere in generale la coltura ed il valore della commedia goldoniana, è d'uopo riandare brevemente come abbiamo detto più innanzi, la storia della commedia improvvisa. Crediamo che questo metodo corrisponda propriamente all' andamento stesso dell' arte, dappoichè, per avere un' idea del pieno svolgimento di un dato genere letterario, bisogna farne l' analisi storica.

La commedia italiana è di due generi: artistica, scritta in versi o in prosa, e popolare improvvisata, o a braccio, o a soggetto, o, come dice il conte Carlo Gozzi, improvvisa. La seconda, in cui i comici propriamente improvvisavano i dialoghi, è in contrapposizione alla prima, che sorge fra noi all' epoca del rinascimento col Bibbiena, coll' Ariosto, col Macchiavelli, non essendo i tentativi

fatti innanzi che dialoghi senza intreccio di sorta. Essa, l'artistica, che ha, si può dire, la sua origine nel *Decamerone*, nel quale sono in germe gli intrighi, il costume, i caratteri, il dialogo, tanto che la prima di tutte, come dice il Camerini, non per reale precedenza, ma per fama universale, la *Calandra*, ha parecchi incidenti presi dal Boccaccio e anche talora lo stile; l'artistica, diciamo, è commedia di scuola: e così abbiamo la commedia in Toscana, in Lombardia ecc. L'altra, la improvvisa, è veramente italiana e di tutti i paesi della penisola: è rispetto alla rappresentazione scritta, quello che furono i cantari che si facevano nelle piazze di Treviso, di Milano ecc., ne' secoli XIII e XIV —, rispetto ai poemi del Pulci e del Boiardo. In questi però la materia è tutta dal di fuori, mentre in quella è indigena, è nazionale. È essa produzione esclusiva degl'Italiani: questo popolo ebbe una lirica spontanea primitiva, come non ebbe nel medioevo una materia epica nazionale primitiva. Quello che gli altri popoli non ebbero fu appunto la commedia dell'arte, che discende dalle atellane italiche, il cui spirito resistè alla importazione greca in Roma. Gli at-

tori di essa sono precisamente gli eredi, i figliuoli dei mimi italiani, che serbarono le prime simiglianze fino all' età feudale.

Primieramente la commedia improvvisa si mantenne in vita sui palchi, nelle piazze, nelle corti bandite, nelle baracche delle fiere. — In seguito, mentre Alberto Ronsada scriveva la *Cireneide* e il Petrarca *la Filologia* (1), essa conservava la sua originalità e creava nuove parodie di mezzo ai dialetti delle città italiche; nello scorcio del secolo XVI s' informò della coltura classica e si giovò anche un poco della commedia artistica; nel XVII accolse elementi eterogenei e romanzeggiò, ma rese cosmopoliti i suoi tipi; nel XVIII si rifece allo specchio francese e divenne universale precorritrice della rivoluzione filosofica, schiacciò la commedia tristamente filosofica del Chiari, cacciò lo stesso Carlo Goldoni e cadde finalmente colle fiabe del conte Carlo Gozzi: fu un tramonto in mezzo ai riflessi della fantasia e dell' arte.

---

(1) Il Petrarca compose, giovanetto, una commedia intitolata *Filologia*, come scrive egli stesso a Iacopo Fiorentino, ep. 1, 7, tra le famigliari.

Il Varchi la chiamava opera «di uomini volgari e idioti, senza dottrina e giudizio nessuno» (1). Ma s' ingannava a partito l' ingenuo storico fiorentino, dappoichè gli attori di essa erano uomini d'ingegno acutissimo e ricchi di quella dottrina, che è riposta nel conoscere i tempi, i costumi e il cuore dell' uomo; e « la commedia a soggetto fioriva come le rose e gli aranci del nostro molle e dilettoso suolo; chè la sua stessa agevolezza non lasciava pensare ai soccorsi dell' artificio poetico, come una semplice giovanetta, che sente fiorire le sue bellezze, non va ad acconciarsi allo specchio» (2).

L' Italia è la terra degl' improvvisi, perchè in nessuna parte del mondo l' ingegno è più pronto o spedito e la vita meno consunta, e solo essa potè dare la commedia dell' arte, espressione del particolarismo, a dir così, dei centri della nostra socievolezza; perfezionamento delle singolari parti comiche, che dovevano membrificarsi in un tutto nel nostro Goldoni.

---

(1) Varchi: Dedica della *Suocera*.

(2) Camerini: *Profili letterari*.

Ma veniamo alle testimonianze di quelli che la coltivarono, che l' amarono, che la conobbero da vicino. Primo, innanzi tutti, è Carlo Goldoni, che ebbe la gloria di averla per dieci anni combattuta, annientandola; poi viene il conte Carlo Gozzi che la rinnalzò; indi il Baretti che la incoraggiò; infine il De Rossi. Il Goldoni, nel 24° capitolo, parte 2ª, delle sue *Memorie*, dice: « Alla commedia che è stata sempre lo spettacolo prediletto delle colte nazioni, era toccata la medesima sorte che alle altre arti ed alle altre scienze; era stata cioè sepolta sotto le rovine dell' impero latino nello universale decadimento delle lettere. Nel seno fecondo degli Italiani però non giacque mai affatto estinto il germe comico. I primi che si occuparono per farlo rinascere, non trovando in un secolo d' ignoranza scrittori abili, ebbero l' ardimento di mettere insieme alcune selve comiche, di distribuirle in atti e in scene, e di esporre allo improvviso i sentimenti, i pensieri, i frizzi fra loro innanzi concertati ». Il Goldoni, grande commediografo e non molto dotto, non era obbligato di studiare le origini del metodo ne' comici; egli constata il fatto, il metodo com' è, e non spiega

l' opera collettiva e spontanea di certe età letterarie e le aspirazioni intellettuali. Seguita: « Coloro che sapevano leggere (e questi non erano già i grandi o i ricchi) trovavano che nelle commedie di Plauto e di Terenzio vi erano dei padri balordi, dei figli dissoluti, delle giovani innamorate, dei servi birboni, delle cameriere subornate; indi percorrendo le diverse regioni d'Italia, presero da Venezia e da Bologna i padri, i servi da Bergamo, e dagli stati di Roma e dalla Toscana le amorose, gli amorosi e le servette. Nè si hanno da ricercare prove in iscritto a ciò che stiamo affermando, poichè si tratta di un tempo in cui non si scriveva. Il Pantalone è sempre stato veneziano; il Brighella e l'Arlecchino sempre bergamaschi: convien dunque inferire che i luoghi dai quali gl' istrioni hanno preso i personaggi comici, chiamati le quattro maschere della commedia italiana, fossero i sopra indicati. » Anche qui il Goldoni attesta il fatto, ma non ne dà ragione storica. È incredibile che, in tempi di barbarie, questi istrioni si affaticassero sopra Plauto e Terenzio, ma si può supporre che andassero scegliendo i soggetti dal popolo italiano. Notiamo pertanto

la differenza tra le parti reali, o i buffoni, e le parti nobili, ideali, cioè gli amanti. I primi parlavano il dialetto, i secondi il romanzo, o lingua letteraria. Seguita il Goldoni: « Ciò ch' io dico sopra tale proposito non è intieramente di mia fantasia, poichè tuttora ho un manoscritto del decimo quinto secolo, benissimo conservato e rilegato in cartapecora contenente centoventi soggetti o abbozzi di commedie italiane, denominate commedie dell' arte, di cui la base fondamentale riguardo alla parte comica, è sempre Pantalone, negoziante veneziano; il Dottore, giureconsulto di Bologna; Brighella ed Arlecchino servitori bergamaschi. » Qui non vi è nulla a che dire. Alcuni critici però hanno messo in dubbio la verità paleografica di questo manoscritto posseduto dal Goldoni, e dubitano che fosse del secolo XV; ma l' essere legato in cartapecora e ben conservato c' induce a credere che fosse del cinquecento.

Passiamo ora al Baretti, che, in una *Relazione* su gli usi e costumi in Italia, scritta in Londra, per contraddire gli errori d' un inglese, parlò molto del teatro italiano. Fu egli uno dei più acca-

niti avversarî del Goldoni ed uno de' più caldi ammiratori del Gozzi.

Definisce la commedia dell' arte « nuova specie di dramma più conforme ai costumi della nazione ». Seguitando oltre, ritiene ch' essa derivasse dalle antiche atellane, e aggiunge « Ciascuno dei personaggi mascherati era in origine destinato a caratterizzare e ad essere una specie di rappresentante di qualche distretto particolare o di qualche città italiana. Pantalone era un mercante veneziano; il Dottore un medico di Bologna, ecc. Ciascuno di questi personaggi aveva il suo abito e la sua maschera particolare e ciascuno parlava il dialetto del paese ch' egli rappresentava. Oltre questi personaggi ed alcuni altri, vi erano gli amorosi e gl' innamorati che facevano le parti serie; questi parlavano toscano o romano e non portavano maschera. » Come si vede, il Baretti è andato più avanti del Goldoni, e nota assai bene il particolarismo della maschera italiana e la lingua o dialetto ch'essa parlava. Seguita: « Gli autori scrivevano solamente in ristretto ciò che doveva servire in materia ad ogni scena, in ordine progressivo. Si attaccavano due copie dello *scenario* (nome che si

dava a questa specie di abbozzo) dietro il palco scenico, e ciascuno attore, esercitato a parlare all'improvviso, capiva di volo ciò che doveva dire sulla scena. Noi abbiamo ancora molti di questi abbozzi. Un comico nominato Flaminio Scala ne ha pubblicati cinquanta di sua invenzione nel 1611». In quanto agli abbozzi di cui parla il Baretti sarebbe utile averne: il fatto è che i manoscritti erano di esclusiva proprietà dei comici, di modo che sono spariti, e non si conoscono che i cinquanta dello Scala.

Il conte Carlo Gozzi, che della commedia a soggetto parla a lungo nelle sue opere, e principalmente nel *Ragionamento ingenuo* premesso alle *Fiabe*, stampate a Venezia nel 1772, scrive: « La commedia improvvisata, detta commedia dell'arte, fu sempre la più utile alle comiche italiane compagnie. Da trecento anni ella sussiste. Fu combattuta in ogni tempo e non perì mai. Sembra impossibile che alcuni uomini i quali passano per Autori ai tempi nostri, non s'avvedano di farsi ridicoli, abbassando la loro serietà ad una faceta collera, contro un Brighella, un Pantalone, un Dottore, un Tartaglia, un Truffaldino ». Quì il Gozzi,

siamo giusti, non allude al Goldoni, ma al Carmilea e ad altri che scrivevano calorosamente contro la commedia dell' arte. Seguita: « Il corso dei secoli e la sperienza mi fanno discendere a pronosticare che se non si chiudono i teatri dell' Italia, la commedia improvvisa dell' arte non abbia giammai ad estinguersi, nè le sue maschere abbiano ad essere annichilate. Non v' è nessun' altra nazione che la sostenga. Gl'Italiani sono i soli arditi ingegni, che seppero per tanti secoli sostenere questo genere di spettacolo all' improvviso. » È naturale che così fosse, se esso era una eredità del carattere nazionale, una produzione spontanea del nostro popolo. Più avanti il Gozzi dice ancora: « Il concorso fa buono il trattenimento, e l' opere sceniche scritte ebbero sempre una certa decadenza. » Questo ci par vero, dacchè la commedia goldoniana nel 1772 era già vecchia; seguitò poi la commedia francese drammatica, la quale non durò che cinquanta o sessanta anni. « Ciò prova la forza insuperabile della commedia italiana improvvisa, seguita il Gozzi, sostenuta da pronti spiriti e dalle facete sue maschere. Esce cotesto prodigioso mostro da forse trecento in-

formi soggetti, i quali comprendono una scelta delle più forti circostanze teatrali e i lazzi più sperimentati, raffinati e fatti certi dall' effetto delle replicate prove e dal tempo. Combattuta in ogni età, da più di tre secoli ella sussiste, ed io lascio ai venturi italiani la testimonianza della sua sussistenza nell' avvenire. Alcuni impostori tra noi (e s' interpetri questo epiteto come relativo alla letteratura soltanto) i quali si valgono della congiuntura d' un secolo vacillante, immerso in un caos di confusione..... hanno piantato una loro bottega di deforme opinioni, pareri e giudizî letterarî sulle opere di spirito con un' audacia deliziosissima ». Quì il Gozzi parla con sentimento di vera critica, e non allude, come già si è detto, al Goldoni, ma al Carmilea e ad altri. In seguito dice chiaramente che non si possono applicare alla commedia dell' arte le regole della commedia riflessa, e poi soggiunge: « La commedia improvvisa ebbe suo principio in Lombardia, si sparse per tutta l' Italia, penetrò nella Francia, dove ancora sussiste. Crebbero per conseguenza in numero le comiche truppe e sempre l' emulazione tra questi due generi ebbe sussistenza. Il guadagno di borsa

fu ognora della commedia improvvisa popolare, quello di decoro fu ognora di quella premeditata ». Queste sono, in compendio, le opinioni del Gozzi rispetto alla commedia dell'arte; opinioni ch' ei non mutò mai, neanche quando la vide abbattuta dal Goldoni; tanto che, pochi mesi prima di morire, in una sua lettera, ne riprendeva con calore giovanile la difesa, e chiamava i comici di essa perspicaci, pronti, spiriti bizzarri e poeti. E poteva ben dirlo, perchè erano veramente poeti quei comici; erano dotti, autori ed attori ad un tempo; conoscevano tutti i teatri, sapevano il latino ed anche il greco: e si scorge facilmente esser ben grande il vantaggio d' un commediografo che sia anche attore: un solenne esempio l' abbiamo in Shakspeare e in Moliére.

Il De Rossi è un po' più accademico del Gozzi; vuole quasi che la commedia dell'arte avesse la sua esistenza dopo la commedia artistica; il che è a rovescio. Egli non ne conosceva, diremo così, l'*humus vegetabilis* o precedenza storica: ammetteva però che ottenesse favorevoli i voti del pubblico. Ne fa risalire l'esistenza al seicento, ed afferma che di essa i pezzi più scelti erano tratti

dal Molière; il che è da mettere in dubbio, perchè, anzi il Molière si fece all'arte italiana.

Questi quattro scrittori, adunque, ci fanno piena testimonianza del che cosa fosse la commedia dell'arte. Ce ne hanno provata l' esistenza ed assegnata più o meno precisamente l'origine; ci han fatto sapere che la composizione collettiva era raccomandata ad uno scenario, ove erano segnati a mano i fatti e le azioni che i comici dovevano improvvisare; che vi erano sempre due parti, cioè la reale, ossia i buffoni colla maschera, parlanti il dialetto della città che rappresentavano, e l'ideale o parti nobili, ossia gli amanti, senza maschera i quali parlavano la lingua comune. Alcuni poi aggiungono che vi erano più di trecento soggetti che venivano maneggiati dai comici, secondo i costumi, il gusto e l'intreccio delle passioni.

VII.

I caratteri della commedia dell'arte sono presso i personaggi in essa introdotti, che sono tipi stabiliti, ma rinnovabili sempre. Questi tipi sono, come abbiamo accennato, di due famiglie; l' una

ideale, sentimentale, romanzesca, civile, rappresentata dagl'innamorati, dalle giovini, dalle servette, che non hanno maschera e che parlano toscano, ossia la lingua nobile; l'altra reale rappresentata dai buffoni, dai vecchi, dai servi. Questi parlano in dialetto, per lo più, veneziano, o bergamasco, o bolognese, e hanno maschere più o meno antiche, che si vanno rinnovando non pure di secolo in secolo, ma di generazione in generazione. Erano fissati i soggetti; dei quali si faceva un breve riassunto, un canavaccio, come dicevasi, il quale veniva distribuito e partito per le diverse collocazioni delle diverse scene; onde era anche denominato scenario. Il dialogo nella sua crisi, nella sua alternativa di serio e di ridicolo, era sostenuto e svolto dagli attori, all'improvviso. Nell'attestarci questi particolari, non sono d'accordo i più autorevoli scrittori del secolo XVIII, il Gozzi, il Baretti, il De Rossi, e non sono neppure d'accordo, come s'è visto, nell'assegnarci l'origine della commedia dell'arte.

Dimostra con validi argomenti Adolfo Bartoli che gli Zanni (i due servitori bergamaschi, Arlecchino e Brighella) discendono in linea retta dai *Sanniones*,

mimi latini; e che la commedia dell'arte proviene dalle atellane dell'antica Italia. In questa opinione sono oramai d'accordo i più valenti critici de' nostri tempi. Ma la diversità di pareri è nel determinare l'epoca precisa in che la commedia popolare cominciò, diciamo così, a rivivere presso la nuova gente italica. A noi sembra che se ne possa stabilire l' esistenza, comunque essa fosse, nel medioevo, benchè i dotti sieno di contrario avviso.

Le citazioni che verremo facendo potranno spargere, così crediamo, molta luce su parecchi punti dubbî e controversi.

Il latino *persona* non corrisponde all'italiano *maschera*. Noi però abbiamo nelle *Derivationes*, ch' è una specie di glossario composto da Uguccione Pisani, che fu professore di giure a Bologna e finì vescovo a Ferrara, abbiamo *Masca* una delle forme antiche del nome maschera. Questa *masca*, ch'è quella che certuni si ponevano sulla faccia per far paura ai bambini, è appunto la maschera carnevalesca. Quale fosse prima l'istrioneria è impossibile determinare con le poco precise notizie che ci restano. La maschera istrionica, secondo l'opinione di alcuni, è vocabolo di formazione ger-

manica, della quale molto contrastata ed incerta è l' etimologia. Un' altra menzione della *masca* la troviamo nelle recite fatte nei conviti da istrioni, nel secolo IX, in Francia.

L' arcivescovo di Reims, nei capitoli dati ai preti della sua diocesi, nell'852, ordinava nel 37° capitolo che, in un certo banchetto che si faceva dopo l'ufficio in chiesa, « i preti non avessero permesso alla loro presenza rappresentazioni turpi colle ballerine e non avessero consentito che fossero poste sul volto larve demoniache, che volgarmente chiamano *masche.*» L'accenno è francese; ma certe costumanze, certi avanzi della vita latina perdurarono per un pezzo così nella Gallia già romanizzata, come nell'Italia. In Francia quei *joculatores,* che andavano ai conviti dei ricchi, per recitarvi o rappresentarvi favole, divennero poi i *jongluers* della Francia settentrionale, e cantarono romanze, avventure e favole. In Italia, invece, questi recitarono e rappresentarono anche nei teatri, ed erano latinamente denominati *histriones.* Che recitassero e rappresentassero nei teatri ne abbiamo più prove. La maggior parte dei critici nega la esistenza del teatro stabile e la permanenza

dell'arte istrionica nel medioevo: a noi però pare il contrario. Difatti, regnando Teodorico, esistevano i teatri: Cassiodoro nella sua 2ª lettera al re parla della spesa assegnata per certi spettacoli dati nelle città, e indica un *Pasino* pantomima. Dal secolo XI al XII c'è già un bello intervallo, ma c'è qualche cosa nelle citazioni che ora faremo, le quali ci provano come l'arte comica perdurò, certamente in forme molto rozze e plebee, per tutto il medioevo in Italia.

Che in Italia *joculatores e histriones* fossero la stessa cosa, che in Italia si dessero varie rappresentazioni, ce ne fa fede un certo lessico di Papia lombardo, del 1053, nel quale il vocabolo latino *scenicus* è definito per « colui che agisce, che rappresenta cioè, nel teatro: » poi *istrio* e *joculator* sono all'istesso modo definiti per « colui che con vestiarii da donna rappresenta certo genere di femmine impudiche ». Dunque gl'istrioni davano rappresentazioni in teatro, facendo i maschi le parti di donne, perchè il sentimento religioso e morale di quei tempi vietava alle donne di mostrarsi sulle scene; il che durò in Italia fino al 1560 e in Francia fino al 1600. C' è un altro passo di una cro-

naca, compilata nel secolo XII da un anonimo lombardo, riportato dal Muratori nella 19ª dissertazione delle *Antichità italiche*: in esso è detto: « quegli istrioni cantavano di Orlando e di Oliviero, e, finito il canto, il buffone sonava la cetra e con graziosi moti del corpo si girellava intorno ». Dunque gl'istrioni erano differenti dai buffoni e dai mimi; quelli, gl'istrioni, recitavano e cantavano, e i buffoni sonavano e ballavano. Intorno a che è da notare che parecchie compagnie della commedia dell' arte avevano attori, che sapevano recitare, improvvisando, e cantare; tanto che noi dicemmo, nella vita del Goldoni, che la compagnia Imer fece intermezzi musicali, perchè il primo giovane e le donne sapevano cantare.

Andiamo un passo più avanti: al tempo di San Tommaso erano così diffusi gl'istrioni che il dottore angelico consacrò loro un articolo nelle sue opere. Egli scrive: « È da dire che il divertimento è necessario nella conversazione e nella società della vita umana; e tutte le cose che sono utili alla società umana possono esser lecite e permesse: e però il mestiere dell'istrioneria non è illecito, purchè gl'istrioni non si servano di parole

e di *fatti* illeciti, o non facciano *rappresentazioni* in luoghi e tempi indebiti ».

Quello che qui importa osservare è quel *fatti* di San Tommaso; il che significa che non solo erano attori gl'istrioni, ma anche autori. Santo Antonio, San Silvestre Onorato e molti altri moralisti e clericali ammettevano pure come lecita l'arte dell'istrionerìa. Le parole di San Tommaso ci tolgono ogni dubbio, e dimostrano chiaro che l'istrioneria era il solo genere drammatico popolare del medioevo, dacchè i *misteri* fossero rappresentati per le grandi solennità nelle piazze delle chiese. (1)

Ma che cosa rappresentavano codesti istrioni? Commedie classiche non ve n'erano che in latino; quindi è facile supporre ch'essi allettassero il pubblico con fatti da loro immaginati. Non vogliamo però negare che non poche delle rappresentazioni istrioniche del medioevo dovettero essere come quei dialoghi dei saltimbanchi che rallegravano

---

(1) Del resto, secondo dice il D' Ancona, i *Misteri* non erano produzioni della sola Italia, ma di tutta la letteratura cristiana del medioevo.

le fiere: e questo è il principio di qualunque commedia. Gl'istrioni del secolo XIII e XIV poterono recitare nelle piazze, ma poterono fare anche di più; nelle piazze poterono, accompagnandosi con balli e canti, rappresentare certi dialoghi. Chi conosce la storia e i monumenti della lirica popolare del duecento e del trecento sa che questi dialoghi abbondano tra nuora e suocera, tra madre e figlia, tra due cognate. Ora gl' istrioni poterono benissimo rappresentarli in piazza, perchè sono dialoghi popolari scritti, in gran parte, in dialetto e con quelle allusioni e licenze di parole che piacciono alla plebe.

Come gl'istrioni plebei potevano recitare in piazza, così gl'istrioni meno plebei potevano recitare nelle corti dei castelli, nelle sale dei patrizi. I dialoghi tra l'amante e l'amata, cominciando da Ciullo d'Alcamo e venendo sino alla fine del secolo XIV, abbondano; poichè bisogna persuadersi che gli scrittori non scrivevano per un loro piacere intellettuale; la poesia allora serviva a qualche cosa; essa era fatta per esser cantata o rappresentata. Gl'istrioni meno plebei bisognerebbe cercarli fra quei giullari, delle cui avventure sono

pieni il Novellino e il Decamerone. Che veramente recitassero, l'apprendiamo dal dialogo XXIII del *De utraque fortuna*, nel quale il Petrarca paragona l'arte degl'istrioni del suo tempo coll'arte di Roscio. La comparazione non è certamente a vantaggio dei primi. Difatti egli scrive: « l'arte istrionica è venuta a tali termini che ora non v'è dubbio che coloro i quali si dedicano ad essa non sieno di gusto corrotto e di falsi giudizi. » Certamente per contentare il gusto di Francesco Petrarca non potevano bastare gl'istrioni; ma intanto egli ci attesta l'esistenza dell'arte. Del resto quello che il poeta del trecento dice degli istrioni del suo tempo è simile a quello che il Goldoni ed il Voltaire dicevano dai comici dell'arte, nè più nè meno.

Il Poliziano, nel *prologo* a Plauto, attesta che le commedie dei comici del suo tempo erano in prosa, senza garbo, nè grazia; che piacevano solamente agl'imperiti e che, appena rappresentate, erano condannate alle tenebre. Sicchè esse non avevano che una vita puramente momentanea, e dopo rappresentate, non si poteva quindi nè leggerle, nè giudicarle. Però sappiamo che quei co-

mici, ad un dialogo improvvisato, mescolavano dei pezzi già preparati e rifacevano così qualche cosa del modo classico antico.

Il De Longo, nelle note alle poesie latine del Poliziano, crede che in quel prologo s' accennasse alla commedia latina che si scriveva e rappresentava. Per noi non v' ha dubbio: l'accenno è chiarissimo, è a qualche cosa di più popolare, è alle commedie che piacevano al popolo. Del resto basta considerare che gl' *imperiti*, a cui, come dice il Poliziano, quelle commedie piacevano, non potevano sapere di latino.

Pare certo che Leone X, dopo aver ascoltato la *Calandra* e la *Mandragora,* si compiacesse anche un po' della commedia dell' arte: e ci sembra di vederlo il papa gioviale e burlone assistere a tali rappresentazioni, così gioviali, così burlone, così italiane. Troppo poco sappiamo di un Francesco Cherea, comico al servizio di Leone X: di lui qualche cosa racconta il Sansovino, e dice che fu a Venezia il ritrovatore della commedia a soggetto, e che dopo lo imitarono molti nobili ingegni, tra i quali il Sansovino ricorda Marco Antonio Molino, detto il Burchiello, uomo piacevole, che

parlava in lingua greca e schiavona colle più *ridicolose e piacevoli chimere del mondo*. Qui è da notare il fatto che, in parecchie commedie della fine del cinquecento, si trova la maschera del servitore del nome di *Burchiello*, in omaggio a questo artista della rappresentazione popolare. Un altro fatto da notare è che il Sansovino caratterizza il Molino per quella qualità che avea di contraffar bene lo schiavone. Ora nelle commedie del Ruzzante, del Calmo del Negri vi è quasi sempre, specialmente in quelle del Calmo, un personaggio che parla il greco e lo schiavone corrotto.

Nel cinquecento, oltre la scuola lombarda dell' Ariosto, e la fiorentina del Macchiavelli, vi sono cinque comici veneziani che fanno scuola assieme, della quale parliamo nel seguente capitolo, come di quella che rappresenta il legame prossimo tra la commedia regolare scritta e la improvvisa.

VIII.

La commedia dell' arte esisteva già, anzi trionfava in Italia in mezzo al cinquecento; e sin d' o-

ra si può affermare che, se essa, in quanto era improvvisa, non lasciò tracce della sua invenzione letteraria, se non nelle cronache, depose, per altro, la sua invenzione e i suoi tipi nelle molte commedie dialettali italiane, che cominciavano appunto nella prima metà del secolo sedicesimo. Entrano già le maschere, o almeno personaggi, che senza essere ancora le maschere consacrate nelle forme tipiche del Pantalone, del Dottore, dello Arlecchino, del Brighella, rappresentano però con sufficiente determinatezza, e con leggiera varietà cotesti tipi istessi. Perciò crediamo di poter considerare la commedia del Molino, del Ruzzante, del Calmo, del Giancarli e del Negri, come la prima testimonianza della commedia dell'arte nella sua esistenza letteraria; e di poterne stabilire, coll'autorità di Giuseppe Ferrari, il primo periodo dal pontificato di Leone X al 1560; dall'apparire cioè di quel Cherea, innanzi ricordato, che dalla corte del detto papa si ritirò in età avanzata in Venezia e ivi coltivò il Molino e ne fece un vero autore comico, sino alla data dell' ultima commedia realistica veneziana.

Il Ferrari, ingegno potentissimo nel regolare i

caratteri sintetici dei fenomeni, ha saputo, ne' suoi opuscoli letterarii, segnare, se non nettamente, quello che era nel suo tutto la commedia dell' arte. Ei ci fa sapere che questo genere di rappresentazione, nel suo primo periodo, si mostra nella Corte di Leone X; che allegra le mascherate di Firenze; che soggiorna in Venezia e in Padova; che poi percorre l' Italia e che si mostra sino in Candia e in Corfù tra i presidî veneziani.

Ma ricorriamo un poco agli autori delle commedie realistiche veneziane, a Marcantonio Molino, detto il Burchiello, al Ruzzante, ad Andrea Calmo, al Giancarli e a Marino Negri. Il Molino scrisse alcune commedie e le recitò in casa Grizzo: benchè senz' apparato di scene e senz' accompagnamento di musica, pure ottenne applausi. Egli dunque era attore ed autore. Scrisse anche un poema in 10 canti sopra i fatti e le prodezze di *Stratiota*, stampato in Venezia il 1581. Stratiota era il nome che gli Schiavoni davano al Capitano, ch' è il *Capitano Spaventa* della commedia dell' arte del Cinquecento. Da quello che ne disse il Sansovino dobbiamo conchiudere che il Molino fu il primo ad introdurre nella commedia realistica veneziana

il tipo del Capitano, che ricomparisce poi in quelle del Calmo e del Negri ed anche del Giancarli.

Fu successore del Molino il Ruzzante, a cui lo Speroni dava i titoli di comico eccellentissimo e di novello Roscio, aggiungendo che riusciva nella poesia e nella comica in dialetto. Era egli un giovane padovano di buona famiglia e di buoni studi, nato nel 1502 e morto nel 1542. Viveva molto in campagna, e passava l' estate in una villa dei Cornari patrizi veneti; perciò, ne' lunghi soggiorni della vita campestre, prese grande amore per la lingua e per i costumi dei contadini padovani. Egli è il primo degli ingegni veneti che segnano la grande reazione contro la lingua toscana. — Il Ruzzante, imitando nel parlare e nel vestire i contadini, li ingannava in guisa da essere scambiato per uno di loro; e di questa padronanza che aveva preso del dialetto rusticano di Padova, si giovò per far burle: travestito correva per la città, dicendo motti e proverbi, e la folla gli si accalcava intorno per udirlo. Mise insieme una specie di compagnia di nobili giovani padovani, tra cui era un Zannotti, un Beollo, e tutti imitavano con diversi caratteri i dialetti contadineschi. — Talvolta per-

fino il patrizio Cornari faceva la parte di Cornelio, che poi fu il Pantalone. Il Beollo rappresentava la parte più importante di villano padovano, e si presentava al pubblico facendo il prologo e la critica della letteratura del tempo. Nelle commedie del Ruzzante, le quali al Varchi parvero superiori alle antiche, è rappresentata quasi sempre la vita campagnuola: e fanno un vivo contrasto con quei tempi di guerre, di violenze, in cui l' Italia era corsa e ricorsa da soldati stranieri d' ogni nazione: specialmente Padova poteva ricordare l' assedio glorioso che sostenne contro la lega. La parte seria dell' ingegno di questo comico bizzarro apparisce nel modo più curioso e più energico, nei termini più vivi e veri e più toccanti, perchè egli mette fuori di sè la verità nel suo dialetto, nel quale parlavano tutti i suoi personaggi. Dicono che si intitolasse Ruzzante da *ruzzare* scherzare. Il Ferrari afferma che visse lieto e contento; ma crediamo che sia da revocare in dubbio codesta sua allegrezza di carattere; e ci conferma in questa opinione il dialogo dello Speroni sull' *Usuraio*, nel quale l' usuraio parla al Ruzzante e ne descrive le miserie. Alcune delle sue commedie

sono la *Vaccaria, la Moschetta, la Fiorina.* Compose anche un dialogo facetissimo e ridicolissimo, che fa vivo contrasto coi tempi in che fu scritto, cioè durante la carestia del 1528; e un' orazione a tre cardinali veneti, la quale è un misto di ingenuità e di grossolaneria senza malizia, e che a primo tratto può far ridire, ma che fa anche pensare, dappoichè vi si apprende che in fondo quel rustico ha gran cuore e gran giudizio. Venti anni dopo la morte di lui, un suo amico gli innalzò nella chiesa Sant' Agnese un monumento con sopra un' iscrizione contenente un grande elogio, confermato da tutti i dotti del tempo.

Andrea Calmo nacque in Venezia nel 1510 e morì nel 1571; e però occupa con la sua vita il periodo più florido della nostra letteratura classica. Seguitando egli la scuola del Ruzzante, inaugura la schiera dei molti che scrissero in dialetto veneziano. Vi sono in lui due personaggi; il letterato in dialetto ma che pure ha molta coltura classica, e il comico. Come letterato scrisse delle egloghe e parecchie lettere, delle quali, nel secolo sedicesimo, si fecero quattro edizioni. Come comico, non solo fu autore ma recitatore di com-

medie, che compose con tale maestria e perfezione da farsi idolatrare da tutta la città; e i suoi contemporanei menarono di lui tali elogi che non si poteva dir di più dei famosi Rosci dell'antichità, nè dei famosi autori del tempo nostro. Nella commedia del Calmo vi è più ricchezza di personaggi e più varietà di dialetto che in quella del Ruzzante: vi si parla veneziano, bergamasco, padovano e il greco italianizzato. Di lui e delle sue opere diede un acutissimo giudizio Giuseppe Ferrari, ne' suoi *Saggi della poesia popolare.*

Gli altri due comici, il Giancarli e Marino Negri che scrisse una sola commedia, non sono che imitatori del Ruzzante, del Molino e del Calmo. Questi autori compongono dunque la scuola veneta del secolo XVI. V'è nelle loro produzioni un realismo crudo, plebeo senza ornamento alcuno, ma vigoroso: nulla vi è di letterario, tutto è in dialetto, ma tanto pregno del costume de' tempi che ora difficilmente potrebbero esser lette. Queste commedie della scuola veneziana hanno di comune colla commedia a soggetto questo che il Ruzzante, ch'era il loro protettore, recitava e im-

provvisava, ed era perciò un vero comico dell'arte. Di più in quelle del Calmo e del Negri spuntano fuori i tipi del Pantalone e degli Zanni. La scuola veneziana dunque lega la commedia regolare alla commedia improvvisa; e che ciò sia vero lo prova un passo di Benedetto Varchi, che conosceva il Ruzzante ed era stato parecchi anni in Padova, nel quale dice che i nostri Zanni facevano meglio dei comici romani e che le commedie del Ruzzante erano superiori alle atellane. Il Lasca tra i suoi canti carnevaleschi ne ha uno intitolato *Zanni e Magnifico* (*Magnifico* è il nome che ebbe prima Pantalone), nel quale apparisce chiaramente il gruppo delle tre maschere, Arlecchino, il Magnifico e gli Zanni; e dal quale apprendiamo che la commedia regolare annoiava, mentre quella a soggetto divertiva e piaceva più che mai anche in Firenze. Essa trionfava dunque in mezzo al classico cinquecento, come trionfava in mezzo al barocco settecento e alla fine del secolo XVIII con Carlo Gozzi.

IX.

Gli anni che corsero dal 1560 al 1720 formano il periodo veramente glorioso della commedia dell'arte; poichè, in questo spazio di tempo, sorgono e si organizzano in Italia vere compagnie comiche. Prima di quest'epoca, la commedia classica e la tragedia classica erano state rappresentate da dilettanti nei palazzi e nei teatri particolari: vi erano state bensì, come s'è visto, le rappresentazioni rozze ed informi degli istrioni nel medioevo e le commedie popolari del Ruzzante, del Calmo e di altri veneziani; ma le truppe comiche, regolarmente formate, che percorrono la penisola e che passano a nazioni straniere, non compariscono che dopo il 1560. Queste compagnie che trasportano le maschere, i soggetti all' improvviso, le fantasie italiane in Alemagna, in Francia, in Ispagna, in Inghilterra, in Polonia sono degne di studio e molto notevoli, come quelle che raccoglievano dottori e donne coltissime, che sapevan di latino, di francese, di spagnuolo. Certamente non è cosa fa-

cile il parlarne con precisione, perchè le notizie, pur troppo, non abbondano, e quelle che ci restano sono molto confuse e con pochissimo amore ricercate dai critici e dagli storici italiani. Ad ogni modo si possono stabilire come incominciamento di questo periodo della commedia dell' arte le rappresentazioni di un comico italiano incognito, che divertì Filippo II, nel principio del suo regno, facendo *Arlecchino servitore* (1). La storia della ma-

(1) Alcuni credono che il nome d' Arlecchino sia una derivazione dal germanico *Herlenkonig*, divenuto in Francia *Allequin* (capo d' una fantastica masnada notturna), che presso Dante si trasforma nel diavolo *Alichino*, e nel linguaggio popolare, in *Arlecchino*. Altri vuole che discenda direttamente da un *planipede* romano. Sembra invece più probabile che colui il quale recitò alla corte di Madrid, ai tempi di Filippo II, fosse il primo comico che diede colla sua bravura il proprio nome al personaggio che rappresentava: difatti solo da quest' epoca troviamo nelle compagnie chiamati Arlecchini i comici che recitavano la parte da scherzo. Vi è una tradizione che fa Arlecchino bergamasco, ed anzi della valle del Brembo, e si dice che a San Giovanni Bianco, paese di quella valle, fosse dipinta l' effigie d' Arlecchino sulla pubblica piazza. Il suo carattere è diverso assai da quello delle altre maschere, e forse ne è il migliore e il più simpatico. Egli pensa al presente; nulla al passato ed al futuro: sorride alle ricchezze, ma non si dà pensiero di acquistarle: è faceto

schera d'Arlecchino comincia dunque col trovarsi dirimpetto ad un tiranno. Un' altra trista figura del dispotismo cattolico, nel secolo XVI, partecipava con Filippo II al gusto per la maschera italiana; e questa trista figura era Caterina de' Medici, che si compiaceva assai dei Zanni e dei Pantaloni. Difatti le compagnie comiche, appena organizzate, passarono subito in Francia.

La prima che vi troviamo e della quale si ha notizia, fu quella ch' era capitanata da un certo Ganassa, (1) che faceva la parte di secondo Zanni.

---

senza malizia, allegro senza rumore. È pieno di superstizioni: crede nelle streghe, ai morti risuscitati. Quantunque brutto con quella sua mezza faccia nera e sempre in male arnese, pure ha pretensioni da vagheggino e s' innamora facilmente. È commerciante, è impresario, è medico, è ballerino, è saltatore, non mai avvocato, chè non ne ha la malizia. Come Fedro e Pimplai ei dà vita e favella a tutta la natura, e da tutto cava una moralità come Socrate. Muore mille volte ed è sempre risorto: non muore mai come il Dio Brama.

(1) Costui nei documenti del Baschet (*Le comèdiens italiens à la Cour de France, ecc.*) è chiamato sempre Alberto. Francesco Bartoli (Notizie istoriche de' comici italiani, Padova, 1781), gli dà invece il nome di Giovanni. Forse Alberto, dice il D'Ancona, era il vero nome, e Gian Ganassa quello teatrale: donde poi il personaggio di *Baron de Gunesche,* da lui popolarizzato sulle scene parigine.

Se non che Emilio Picot, nel suo libro, *Pierre Gringoire et les comédiens italiens*, dice che fino dal regno di Francesco I, un « maistre Andrè italien » era al servizio della corte di Francia, e ricorda anche un messer Matteo coi suoi compagni, tutti designati col nome: *les Italiens*. Però è da credere che le rappresentazioni di costoro, come portava il gusto d'allora, fossero più mimiche e simboliche, che parlate e teatrali. Questa compagnia del Ganassa aggiunse un gradito sollazzo alle feste colle quali si celebrò il matrimonio di Carlo IX: poscia, guardata di mal'occhio dal Parlamento e dal clero, dovè allontanarsi da Parigi.

L'anno dopo, 1572, due compagnie, dirette l'una da un Soldino fiorentino, l'altra da un Anton Maria veneziano, davano pubblici spettacoli a Parigi. Il Ganassa fu, in seguito, invitato a rendere più solenne il matrimonio del re di Navarra e di Margherita di Valois; ma, nel 1574, varcò i Pirenei e passò in Ispagna.

Benchè da principio i nostri comici rappresentassero in dialetto e non fossero perciò intesi dagli spagnuoli, pure il Ganassa s'ingegnò di far ridere la nobiltà coi gesti, fino a che, impratichi-

tosi della lingua, cercò di mescolare al proprio dialetto bergamasco qualche vocabolo spagnuolo. Abbondava di motti graziosi e ridicoli, però modesti, chè se non fossero stati ben pensati in faccia all'inquisitore, poteva pagarli ben cari.

Da lui gli Spagnuoli impararono a fare le loro commedie; difatti Lopez de Vega e Calderon sono posteriori al 1574. Il Ganassa dunque può proprio considerarsi come colui che primo fece trionfare la nostra commedia dell'arte presso le nazioni straniere. Per mostrare come, in questo tempo, si fosse estesa la nostra commedia a soggetto, basta citare il fatto che sino il duca di Baviera volle vedere una rappresentazione di tal genere. Trova un musico fiammingo ch' era stato in Italia e che parlava il dialetto veneziano, ed un tedesco che sapeva il bergamasco, e, facendo il primo la parte di Pantalone e il secondo quella di Zanni, restò così appagato il suo desiderio.

Ma la prima compagnia comica regolare che ci si presenta è quella de' *Confidenti*, la quale deve essersi formata verso il 1570. Nel 1572 percorreva già la Francia, dando nelle città principali rappresentazioni con maschera. I comici apparte-

nenti ad essa improvvisavano talvolta molto bene e spesso scrivevano e facevano stampare le loro commedie, delle quali ci resta ancora qualcosa; sicchè è facile giudicare i pregi artistici e drammatici che in esse potevano essere. Abbiamo così le commedie di un Bernardino Lombardi di Ferrara, che faceva la parte del dottor Graziano bolognese. Costui pubblicò in Francia *Sismonda tragedia del signor Torquato Tasso,* la quale non è del cantore della Gerusalemme, ma di Ottavio Asinari piemontese. Questo dare il nome del Tasso fu una frode per far quattrini. Da ciò si ricava che i comici recitavano pure delle tragedie. Il Lombardi scrisse anche l' Alchimista.

Un altro personaggio conosciuto di questa compagnia è Fabrizio de Fornaris, che rappresentava la parte del capitano col nome di *capitano cocodrillo* e che parlava lo spagnuolo mescolato all' italiano. A Parigi, nel 1572, recitò in presenza della regina Caterina de' Medici: il Conte di Sores, che aveva assistito alla rappresentazione, volle riudirlo; allora Fabrizio, vedendo che piaceva la commedia nella quale aveva introdotto il suo personaggio, la fece stampare.

Un'altra truppa comica scorreva, in quei medesimi anni, le terre di Francia, ed era la famosissima compagnia de' *Gelosi*, (forse quella stessa capitanata dal Ganassa) che avea per insegna un Giano a due facce con la leggenda: *Virtù, Fama ed Onore ne fecero Gelosi.* Celebre in questa col nome di Aurelio era l'innamorato Adriano Valerini, gentiluomo e dottore veronese, ornato di lettere greche e latine, della persona bellissimo; innamorava e s' innamorava. Era prima a lui unita la vezzosa Vincenza Armari, che i contemporanei intitolarono la Divina. Aurelio l' avea conosciuta a Venezia, e, avendola udita cantare e recitare, se n' era invaghito e le era divenuto compagno nell' arte comica. Essa lo ricambiava d' ardente amore; ma, ben presto, in Crema, colta da malattia, subitamente morì, nel bel fiore della vita, dicendo al comico Aurelio le parole estreme: « Adriano, restati in pace; me ne vado, addio. » Il povero Adriano scrisse e recitò per la perduta compagna un' orazione funebre, che fu stampata poco di poi a Verona; e gli Accademici degl' *Intronati* di Siena composero un sonetto in lode di lei, che aveva scritto in rime. Delle quali esistono alcune stanze,

alcuni sonetti ed una canzonetta abbastanza graziosa. Il Valerini, dopo la morte dell' Armari, passò in Francia (1572) coi *Gelosi*. In questa compagnia ebbe egli un forte emulo in Orazio Nobili padovano, ch' era molto eccellente come amoroso. Ma il Valerini, oltre i pregi dell' attore, aveva anche quelli di autore; difatti egli compose una tragedia in versi, l' *Afrodite*, stampata in Verona nel 1578. Faceva da amorosa una certa Lidia di Bagnacavallo, che doveva aver preso tal nome per imitazione all' Armari, la quale si faceva chiamare Lidia. Era costei una comica gentile, che recitava con eleganti parole e con molta grazia. Anch' ella s' innamorò del Valerini, tanto che una volta si lasciò veder piangere in teatro, o per amore o per gelosia; il che fece allora parlar molti e molto. Assai conosciuto nella compagnia dei *Gelosi* era anche quel tale Burchiello che faceva la parte del *Dottor Graziano*: restano di lui stampate alcune lettere in dialetto con mescolanza di latinismi.

Le due compagnie dei *Confidenti* e dei *Gelosi* dovettero ad intervalli raccogliersi in una sola col nome di *Uniti*. Ma è difficile segnare in quale anno ciò avvenisse: pare che avvenisse, più d' una volta,

dal 1574 in poi. Si possono ad ogni modo notare in seguito due correnti distinte: una de' *Confidenti*, talvolta *Uniti*, diretta dal Valerini, e l'altra dei *Nuovi Gelosi*, a capo della quale si mise, in Venezia nel 1574, Flaminio Scala veronese. Questi, nella sua gioventù, si diede all' esercizio nobile della commedia, non oscurando così *il suo nobile nascimento*; ed in quello fece tale e tanto profitto che meritò d' esser posto nel numero dei migliori comici. Nel 1574 raccolse egli in nuovo corpo la compagnia dei *Gelosi*, che poi diresse per ventotto anni con molta fortuna in Italia e in Francia. Si può considerare come un vero riformatore della commedia dell' arte, poichè fu quello che le dette il maggiore impulso ch' essa raggiunse tra il 1570 e il 1720.

Questa de' *Gelosi*, diretta dallo Scala, fu la compagnia che Enrico III, re di Francia, invitò nel suo regno nell' anno 1576. I comici che la componevano erano, su per giù, quelli che abbiamo ricordati, Valerini, Orazio Nobili, ecc. Vi si aggiunse una giovine attrice, la signora Prudenzia veronese, che rappresentava egregiamente la seconda parte di amorosa. Della sola Verona si hanno dunqne

tre comici insigni, il Valerini, Flaminio Scala e la signora Prudenzia. Lo Scala ebbe anche fra i suoi attori il buffone più celebre che allora vi fosse, cioè Gabrielli da Bologna, il quale, parlando il suo dialetto mescolato con un po' di toscano, creò il tipo del *Frate Trippa;* tipo che durò finchè lo sostenne il Gabrielli e ch' è ancora vivo nel disegno del Callot.

L' occasione per la quale i *Gelosi* andarono in Francia—proprio in momenti in cui erano più vivi i tumulti delle guerre civili—dà una chiara idea dei tempi, più che non la diano filosofiche considerazioni. Quattro anni dopo la tragedia di San Bartolomeo, Enrico III convocò a Blois gli Stati generali: avrebbe voluto veramente non convocarli, ma, poichè si vide costretto, e capì che non poteva farne a meno senza provocare gravi disordini, pensò bene di divertirli, per averli così docili ai suoi voleri; e mandò, per questo scopo, a chiamare dall' Italia la più celebre compagnia che allora vi fosse. Al regale invito i *Gelosi* varcarono i monti, carreggiando seco le loro decorazioni e tutto il resto. Era quello un istante di tregua per la Francia.

La carovana degli attori della commedia dell'arte s'abbattè, per sua sventura, in una banda di Ugonotti e restò prigioniera. Gli Ugonotti non erano come i Puritani che odiavano tutto ciò che non fosse sacro, ma per tanto erano arrabbiati, dopo che la giornata di San Bartolomeo avea terribilmente diradate le loro file. Non molto sensibili alle grazie dell' arte, come quelli che erano vissuti nei castelli feudali, dovevano essere, specialmente, malissimo disposti verso i buffoni italiani, che andavano a divertire i signori deputati della lega, la quale doveva dare al re i mezzi per combatterli. Ci possiamo immaginare le prove che fecero il Dottor Graziano e Frate Trippa, per muovere al riso i feroci Calvinisti, ma non ci riesce di sapere quale successo ottenessero i loro sforzi. Il certo è che i poveri *Gelosi* dovettero soffrire una penosissima prigionia nelle mani degli Ugonotti.

Il re subito che seppe questo fatto, negoziò ed ottenne la loro liberazione; sicchè essi arrivarono molto tardi. Gli stati generali, ch' erano stati convocati pel 15 novembre, si aprirono il 6 dicembre dell' istesso anno. Gli attori italiani rappre-

sentarono le loro commedie nella sala medesima dagli stati generali; ed il re permise loro di prendere mezzo *testone* da ciascuno di quelli, che fossero intervenuti allo spettacolo. *Il testone* aveva allora un valore nominale di sette soldi, ma effettivo di quindici: era un prezzo alto, perchè a Parigi l' entrata al Palazzo di Borgogna, ove si facevano le rappresentazioni, era non più di quattro o cinque soldi.

Enrico III sbagliò, facendo assegnamento sui commedianti, per intenerire i signori deputati, dappoichè il terzo stato rimase inflessibile, tanto che l' ingenuo monarca fu visto gridare e piangere di rabbia. Congedata quindi l'assemblea, il re, il primo marzo, tirò seco a Parigi i *Gelosi,* che alloggiò nel Palazzo di Borgogna. Essi fecero le loro rappresentazioni in quella stessa sala, ove, 82 anni dopo, Molière doveva inaugurare con le sue commedie la sua gloria. Vennero da quasi tutte le parti della Francia a vederli; chè gli attori francesi non potevano tener fronte a questi stranieri, i quali rappresentavano commedie non mai vedute in quella nazione, ove per l' innanzi non si parlava che di facitori di farse. La presenza di attrici ele-

ganti doveva attirare molto i francesi avvezzi a veder sostenere da uomini le parti di donne: e poi la bellezza dei costumi, le decorazioni, la perfezione delle macchine, la musica negli intermezzi richiamavano, non v'ha dubbio, da ogni parte gli spettatori. Cosicchè i *Confratelli della passione*, che erano quelli che rappresentavano prima, si scossero alla formidabile concorrenza e ricorsero al Parlamento, che proibì agli italiani di continuare le loro recite. Questi presentarono le lettere di Enrico III, ma la corte rifiutò di riceverle e vietò ai nostri comici di valersi di esse sotto la pena di lire 10000 parigine. A dispetto del divieto, i *Gelosi* seguitarono tutto il settembre del 1577 ma poscia furono costretti a ritornare in Italia.

In questo stesso anno, Drusiano Martinelli mantovano conduceva una sua compagnia comica alla corte di Elisabetta d'Inghilterra..

Da questo momento troviamo i *Gelosi*, più che altrove, a Firenze, ove fecero reclute di gran valore: tali furono Giulio Pasquali padovano, abilissimo Pantalone; Ludovico da Bologna, che portava molto bene la toga del dottor Graziano; Salimbene di Firenze, che rappresentava le parti del

contadino, carattere che durò poco; la signorina Silvia Boncari, che faceva la servetta col nome di Franceschina; Francesco Andreini da Pistoia e sua moglie Isabella da Padova. Francesco Andreini, nato d'una famiglia belligera in Pistoia, dopo aver fatto i suoi studi assai bene, si arruolò sulle galee toscane e combattè contro i corsari; fu fatto prigioniere e rimase tale per otto anni; dopo i quali, ritornato in Italia, si arruolò sotto la bandiera più mite dei comici *Gelosi* ed incontrò la catena più piacevole dell' amore d' Isabella da Padova. Col suo ingegno, con la sua coltura, con la esperienza della sua vita di soldato avea egli qualcosa di vago di originale. Fece più parti nella commedia, l' amoroso, il *Capitano spaventa*, il mago; parlava più lingue, il turco, lo spagnuolo, il francese, il greco moderno e lo slavo. Sua moglie era anch' essa colta, perocchè avea letto e studiato assai: difatti le rime, che avanzano di lei, dimostrano, se non forte ingegno, certo molta lettura e molta eleganza. Tutti i contemporanei la lodarono di gran bellezza e di grande onestà. Non si sa di certo, se essa fosse nella compagnia dei *Gelosi* quando piacque all'Andreini, oppure se l'Andreini girando per

l' Italia, attrasse la giovanetta. Si sa però che si congiunsero in matrimonio in Firenze nel 1578.

In questo anno medesimo, Adriano Valerini, forse ingelosito dei nuovi attori che gli crescevano attorno, si divise dai *Gelosi*, e mise insieme una nuova compagnia, forse cogli avanzi dei *Confidenti* e coi *Gelosi* staccatisi, la quale durò col nome di *Uniti*. Entrarono allora nella compagnia de' *Gelosi* una certa Angelica Albertini, che faceva l' amica confidente, Pietro Baglioni e un tal Forghisone. Chi volesse attenersi alle supposizioni, potrebbe indursi a credere che i *Gelosi* facessero più spesso le loro rappresentazioni nelle città dell' Italia di mezzo e che gli *Uniti* frequentassero specialmente le città dell' alta Italia.

Il Valerini, nel 1583, si trovò a contatto di un personaggio storico di grande importanza, quale fu San Carlo Borromeo, Arcivescovo di Milano. Nicolò Barbieri nell' Apologia che scrisse sotto il nome di *Supplica*, ne fa un bellissimo racconto, il quale ci rivela la maggior tolleranza italiana rispetto a qulla dei prelati francesi, i più illustri dei quali non vollero mai venire a patti colla commedia. Il Bettinelli nel *Risorgimento d' Italia* ecc. a pag. 243, dice

« che San Carlo Borromeo perseguitò con molto zelo la commedia dell'arte, e che dal governo ottenne l'autorità di permettere o no le commedie, secondo che gli fossero parute alla revisione innocenti o colpevoli; e che senza la qual revisione era proibito agli attori il rappresentarle ». Ma il Bettinelli pare si contraddica in queste poche parole, dappoichè, come egli stesso afferma, San Carlo Borromeo permetteva le rappresentazioni, previa revisione però de' canavacci: il che era giusto, se si considera che per certe compagnie e per certi canavacci una recensione era più che necessaria, perchè non tutti i comici e le comiche erano colti e morigerati come l'Andreini e sua moglie; e se si considera ancora che San Carlo Borromeo viveva nel bel fiore dell' inquisizione in paese spagnuolo. Il Ricoli, che scrisse una molto dotta storia del teatro italiano, in francese, ha, anche lui, molte cose da dire intorno ai Canavacci sottoscritti dall' Arcivescovo Borromeo.

Il Guerzoni parla dei comici dell' arte, facendone in vero una descrizione poco attraente. Ma tra quei saltimbanchi ch' egli nomina, ve ne poteva essere qualcuno singolare: tale fu il padre del fa-

moso *Scappino*, il bolognese Sibele Gabrielli fiorente tra il 1569 e il 1600: dovett' essere qualche cosa di veramente caratteristico, perchè fu suo ammiratore Agostino Caracci, il pittore che ne fece di sua mano il ritratto, scrivendovi sotto: *Solus iste omnium.* Rappresentava costui un' intera commedia; saliva il banco in una piazza, raccontando novellette graziose al popolo, che si fermava ad ascoltarlo, indi traeva fuori un suo grande valigione, ove diceva di tener riposti due vasi, uno maggiore, l' altro minore, e continuava con un ragionamento; finito il quale, cavava fuori dal valigione uno dei figli, dicendo: *ecco un vaso,* e poi tirava fuori l' altro e diceva: *ecco l' altro vaso.* In appresso faceva la commedia, nella quale non avevan parte le donne, ma solo se ne udiva la voce: in tal modo tratteneva, divertiva il popolo. Questo, come abbiamo detto, fu il padre del famoso *Scappino*, che ispirò e suggerì molte cose al Molière.

Degli *Uniti* e del loro capo, dopo il 1583, non troviamo più tracce, ne troviamo solo di quelle, che lasciano supporre sciolta la compagnia e il Valerini ritirato a Verona. Infatti, nel 1586, fu publicato in questa città un libretto col titolo: *Le*

bellezze di Verona, scritto dal Valerini; il che ci fa credere ch' egli si fosse già staccato dalle scene. Ma, per via d'induzioni, si può supporre che la compagnia, la quale recitava in Genova nel 1614 fosse probabilmente quella degli *Uniti*, perchè erano in essa il Braga ed il Fabri, i quali si sa averne fatto parte fin da quando era condotta da Adriano Valerini.

I *Confidenti* ritornarono in Francia nel 1584, nel quale anno, tra le altre cose, rappresentarono la pastorale detta *Fiammella* di Bartolomeo dei Rossi veronese, con mescolamento di dialetti veneziano, bolognese, bergamasco ecc. (1). Stettero essi in Francia anche l'anno appresso; ma la morte del duca di Guisa ed i torbidi che vi erano li ricacciarono di qua delle Alpi.

Intanto altre compagnie italiane erano passate in Francia. Nel 1578 troviamo alla corte di Navarra quella di un Massimiamo Milanino e di Marcantonio Scotivelli, e, l'anno appresso, l'altra di un Paolo da Padova. A Parigi, nel 1583, reci-

(1) Cr. Bettinelli, Risorg. d' Ital. pag. 109, in nota.

tava nel Palazzo di Borgogna un Battista Lazzaro e, l' anno dopo, il celebre *Capitan Cocodrillo* che protetto dal duca di Joyeuse, avea nuovamente passato le Alpi. Nel 1588 un nuovo decreto del Parlamento ricacciò dalla Francia i comici italiani, che, in seguito, per andarvi, si fecero molto pregare. Così Enrico IV scrive di suo pugno a Tristano fratello del ricordato Drusiano Martinelli per attirarlo nel suo regno « dove sarà ben venuto e ben visto e troverà buon guadagno » e il Martinelli coi suoi *Accesi*, dopo la preghiera di un tant' uomo, si reca a Parigi, e prende gran confidenza col suo protettore, secondo riferisce Tallement des Rèaux.

In Firenze, dopo il 1588, troviamo i *Gelosi*, tra i quali era allora veramente nel fiore della sua bellezza e del suo ingegno Isabella Andreini, che, nel 1588, avea pubblicato la sua pastorale *Mistrilla*, la quale ebbe dieci edizioni in meno di dieci anni. Era pure nella medesima compagnia un' altra donna di nome Vittoria. Fra questa ed Isabella Andreini c' era rivalità. Difatti ci resta di quei tempi un libretto, una specie di diario (scritto da un certo Giuseppe Pavoni), nel quale sono due ap-

pendici drammatiche, che ci fanno conoscere l' emulazione delle due attrici.

In Francia nel 1603 troviamo i coniugi Andreini. Francesco aveva allora inventato il *Capitan Spaventa della val d' Inferno.* Isabella, l'anno stesso, improvvisamente morì a Lione ed ebbe l' onore d' essere con gran pompa accompagnata al sepolcro dai mazzieri del comune e dalle corporazioni dei mercanti. Dopo la morte di lei, Enrico e Maria de' Medici fecero negoziati col duca di Mantova per avere dei comici. Perciò nel 1608 troviamo alla corte di Parigi Pier Maria Cecchini ferrarese, detto *Fritellino,* colla sua compagnia, che portava il nome di *Comici italiani del duca di Mantova.* Faceva la parte di secondo Zanni il Cecchini, e di *Capitan Rinoceronte* Girolamo Garavini.

In seguito, per mezzo di altri negoziazioni fra Parigi e Mantova, altri comici celeberrimi passarono le alpi.

Ai tempi della reggenza di Maria e del regno di Luigi XIII, l' Arlecchino Martinelli riceveva i massimi onori alla corte di Francia; ed era arrivato a tal grado di confidenza che quando scriveva alla regina, indirizzava le lettere: *Alla regina*

mia comare; ed essa volentieri lo contracambiava col titolo di *Arlecchino mio compare.*

Dopo il Martinelli, fecero trionfare la commedia dell'arte a Parigi G.B. Andreini, Domenico Locatelli, Domenico Biancolelli, Giovanni Gherardi, Francesco Gabrielli (*Scappino*), figlio del famoso Gabrielli di cui abbiamo fatto cenno, Niccolò Barbieri, il Fiorilli, il Costantini e molti altri. Fu famoso, ai tempi di Luigi XIV, l'Arlecchino Domenico di Bologna. Costui pensò di fregiare il proprio teatro a Parigi col busto del primo Arlecchino, col levargli un monumento; ciò che prova la viva tradizione che tale era il nome di chi inventò questa maschera. Voleva però porre sotto il busto alcuni versi di lode e desiderava che glieli scrivesse Sautevil, ch' era il poeta più reputato del tempo; ma sapeva che costui non era tanto arrendevole a simili ricerche. Pensa: nulla è difficile ad Arlecchino. Veste l' abito a colori, pone al fianco la spada di legno e s' avvolge in un mantello: si getta in una lettiga e si fa portare alla casa del poeta. Appena giunge alla stanza di Sautevil, entra precipitoso, lascia cadersi a terra il tabarro, s'acconcia in capo il cappello e si pone a correre lungo

la stanza a gran passi, facendo tutte le caricature che usava in teatro. Si può immaginare la meraviglia del poeta: guardò lungamente il suo strano visitatore; preso indi da una bizzarra idea, si dà anche lui a correre e a contraffare le smorfie del comico italiano. Continuarono per un pezzo questa commedia: infine i due uomini di spirito si gettarono l'uno nelle braccia dell'altro: Arlecchino salutò Sautevil gran poeta, e Sautevil gli rispose con questo emistichio: *Castigat ridendo mores.* Alla sera apparve l'effigie del gran padre Arlecchino nel proscenio e scrittevi sotto quelle parole, che furono di poi ripetute su tutti i teatri del mondo e su tutte le baracche dei burattini, e non ebbero meno rinomanza del *nosce te ipsum* scolpito sul tempio di Delfo.

Questo fu l'Arlecchino, che molto divertì Luigi XIV, il quale, anche in mezzo alle gravi occupazioni della sua politica di conquista, trovava pur tempo di godersi i lazzi e i motti dei comici dell'arte. Una sera il gran re andò alla commedia con più buon umore del solito; ma riuscì fatale al povero Domenico da Bologna. Arlecchino uscì in iscena tutto giulivo; accolto da una salva

d'applausi, si pose a ballare e a contraffare in caricatura Bocampe, ch'era, a quei tempi, celebre ballerino di corte. La caricatura riuscì a meraviglia; si levò un applauso generale, e Luigi ne rideva in modo straordinario. Allora il comico italiano per vie più divertirlo, raddoppiò gli sforzi, e protrasse la danza oltre i limiti del possibile. Sudò moltissimo, e non potè mutarsi perchè dovea seguitare la commedia. Lo colse subito una fiera malattia, e, in breve, solo per aver voluto compiacere troppo il gran re, se ne morì. Il dolore per questa sciagura fu universale e il teatro stette chiuso più di un mese, con rincrescimento grande di Luigi XIV, che poteva proprio dirsene la cagione.

X.

Troppo ci vorrebbe per scrivere intera una storia delle truppe comiche; sarebbe assai interessante che si facesse se non che, essendo molto incerte le poche notizie che restano, si dovrebbe spesso lavorare per via d' ipotesi e di induzioni.

Intanto, nel tempo in che siamo arrivati colla nostra narrazione, il teatro con maschere già ago-

nizzava in fra gli ultimi riflessi di un periodo lungo e glorioso dalla vita artistica popolare. La commedia a soggetto era destinata a sparire; essa non poteva più oltre durare in un secolo in cui tutto era riforma, in cui tutti gli ordini sociali erano in questione, e Beccaria combatteva la vecchia legislazione, e Genovesi e Verri e Galiani fulminavano a morte il vecchio sistema economico e Filangieri proponeva radicali mutamenti nella educazione nazionale. Del resto, così com'era, anche prescindendo dal moto generale di riforma, essa non poteva più mantenersi in vita, perchè s'era oramai ridotta ad un vecchio repertorio, isterilito come tutti i generi della vecchia letteratura: e i lazzi che in passato tanto divertivano e i personaggi medesimi, una volta tipi vivissimi, ora non erano con poca varietà che un vecchiume trasmesso di generazione in generazione.

I letterati perciò davano addosso alla commedia dell'arte, che chiamavano *indecente in un secolo illuminato*. Carlo Gozzi se ne fece strenuo difensore: uomo d'indole singolare, d'umore fantastico, con fibra rivoluzionaria, si levò contro il Chiari e più ostinatamente contro il Goldoni, perchè

« questo scrittore di opere teatrali italiane fu il più fiero combattitore della commedia nostra improvvisa, che l'Italia abbia avuto, » (1) e scrisse sotto il nome di *Fiabe* commedie con le maschere e perciò con una parte improvvisata. Con ciò volle dimostrare al suo avversario,—il quale si faceva forte della gran folla che accorreva ad udire le sue produzioni — che, anche rappresentandosi le più strane fantasticherie del mondo, il pubblico sarebbe egualmente corso numeroso al teatro. Colta l' occasione del ritorno a Venezia della compagnia del Sacchi,—ultimo di quei valenti improvvisatori comici che giravano l'Europa — fece rappresentare la *Fiaba delle tre Melarance,* che ebbe un successo straordinario con una piena non mai vista. Per queste sue *Fiabe,* egli ebbe la fortuna di piacere agli stranieri e principalmente ai tedeschi , di essere tradotto in parte dallo Schiller e lodato dalla Staël, dal Guinguenè, da Philarète Chasles. Il Göethe dichiara, nel *Viaggio in Italia,* che le grottesche mescolanze del Gozzi sono il vero spettacolo che conviene agl' italiani; Gugliel-

(1) *Ragionamento ingenuo.*

mo Schlegel chiama le *Fiabe* le sole composizioni drammatiche, in Italia, nelle quali regnino i sentimenti dell' onore e dell' amore. E il Sismondi, innamoratosene anch' egli, dice che gl' italiani non se ne gloriano, perchè, essendo superstiziosi, non vogliono apparir tali.

A provare come tutti codesti giudizii sieno in parte falsi e capricciosi, sta il fatto della dimenticanza in che son cadute le *Fiabe* e la inutilità dei tentativi fatti dall' autore per mantenere in vita la commedia improvvisa. La quale, perchè avesse potuto continuare ad esistere di fronte alla nuova commedia, era necessario si ritemprasse alle fonti vive della realtà, e rispondesse meglio alle tendenze del secolo. Questo appunto il Gozzi non volle o non seppe fare, tenendosi sempre lontano dal reale. Perciò la sua reazione contro il Goldoni è, nota M. Landau (1), tenuto conto dei tempi, eguale alla reazione che Aristofane, nelle *Rane*, nelle *Tesmoforie* e negli *Acarnesi*, preparò contro la com-

(1) *Die Komödie im Dienste der Reaction.*— M. L. (Beilage zur allgemeine Zeitung. num. 316, 12 nov. 1881).

media *nuova*: la quale si approssima assai al concetto moderno, perchè rappresentava il più fedelmente che far si potesse il tenore della vita cotidiana degli Ateniesi; (1) ma nulla aveva di comune però coll' antica giovialità del κῶμος, nella stessa guisa che il Goldoni non ha, nelle sue commedie, quella comica spontaneità ch' era propria delle rappresentazioni improvvise. « Il taciturno e solitario Gozzi, come lo chiamavano, era, dice il De Sanctis, uomo d' ingegno, e perciò penetrato della vita contemporanea, e trasformato senza saperlo da quelle stesse idee nuove, che gli movevano la bile. Volendo ristaurare il vecchio si chiarì novatore e riformatore, e correndo dietro alla commedia a soggetto, s' incontrò nella commedia popolana, e ne fissò la base. Grande confusione era nella testa, come si vede dai suoi ragionamenti; indi la sua debolezza. Goldoni sa quel

---

(1) Quindi la nota iperbole indirizzata al più grande dei nuovi comici:

ὦ Μένανδρε καὶ βίε
πότερος ἆρ ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο,

che vuole, ha la chiarezza dello scopo e dei mezzi, e va diritto e sicuro: perciò la sua influenza rimase grandissima. Ma Gozzi non ha chiaro lo scopo, e vuole una cosa e fa un'altra, e procede a balzi, tirato da varie correnti. Vuole favorire le maschere; vuole parodiare gli avversarii; vuole rifare Pulci e Ariosto, ristaurando il fantastico; vuole toscaneggiare, e vuole insieme essere popolare e corrente; vuol ricostruire il vecchio e comparir nuovo. » E ciò avvenne, perchè egli credeva che il vero e il naturale fosse la tomba della poesia; e perciò non accettò mai per buona la riforma del suo avversario, neanche quando questo ottenne il massimo successo e fu dal Voltaire messo accanto al Molière. Ma con tutti gli sforzi non mai tralasciati, con tutto l'appoggio validissimo del Baretti, che faceva causa comune con lui, ei non riuscì a risuscitare la commedia a soggetto, oramai ferita a morte dal suo fortunato avversario.

Troppe erano le differenze che correvano tra la vecchia commedia popolare e la nuova del Goldoni: quella benchè fosse una gloriosa tradizione dell' arte improvvisa, propria del genio italiano,

non rappresentando la vita nuova, non poteva più bastare; questa invece, rifacendosi allo specchio della realtà e della naturalezza, rispondeva meglio alle tendenze d'un secolo, che si andava spogliando di tutto che fosse vecchio.

Il Gozzi vuol comparir nuovo, però ricostruendo il vecchio; il Goldoni si dà invece tutto al nuovo, e, fra le aspirazioni generali di riforma, annunziandosi come un ristauratore del vero e del naturale nell'arte, inaugura il principio rinnovatore delle lettere e riesce il Galilei della nuova letteratura. Il Galilei proscrisse dalle scienze l'ipotetico, egli volle proscrivere dall'arte il fantastico, il convenzionale, il rettorico; e così dette, come egli stesso la chiamava, la buona commedia, che non è quella letteraria, alla latina o alla toscana, ma la commedia, che ha per base un principio universale dell'arte, cioè il naturale, e in cui lo effetto, per lo più, vien fuori, non come in passato, dalla moltiplicità e dall'intreccio di avvenimenti straordinarii, ma dallo svolgimento di un carattere, anche nelle circostanze e nelle situazioni più comuni della vita.

Non allontanarsi dal reale e dal naturale, ab-

bandonare il fantastico e l' esagerato, elementi della vecchia commedia dell' arte, dare caratteri veri ed azioni verisimili, ecco in breve tutto il programma della riforma, a cui il Goldoni tenne, sin dagli anni più giovanili, rivolta intera la sua attenzione. Gli si dà colpa di non essere stato osservatore profondo; verissimo: ottima pasta d' uomo, guarda il mondo senza fiele; sorridente e sereno e non molto colto, non sa spingere lo sguardo in fondo a tutte le condizioni della vita. Ritrae con verità il popolo, perchè ci viveva in mezzo; non riesce in vece a dipingere i nobili ch' erano più viziosi, perchè non li conosceva, e forse anche perchè i tempi e le circostanze non gli permisero di allargare le sue osservazioni sopra un campo più vasto od almeno più libero, che non era ai suoi giorni la repubblica veneta: e dovette per certo ricordarsi di Nevio, che scontò con l'esilio i suoi sali comici contro i Metelli e e gli Scipioni; nè sperò che l'aristocrazia veneta sarebbe meno severa della romana.

Pietro Verri gli profonde delle lodi, (1) perchè,

(1) V. il *Caffè*, semestre primo.

secondo lui, il Goldoni educava la società colle regole della morale. Ciò oggi non è una lode, è invece un errore, perchè l'arte non deve guastare la verità: l' arte deve ritrarre il mondo col bene e col male: deve ritrarre Tiberio coi suoi istinti di ferocia e di libidine, e Whasington e Garibaldi colla loro abnegazione, col loro coraggio; l' atto turpe e l'azione virtuosa; l'egoismo e il sacrificio; la libidine sfrenata di Messalina, e la virtù esemplare di Lucrezia; il lupanare e la scuola; le affollate bische e le sonanti officine.

Un altro appunto da farsi al Nostro è ch' egli, troppo intento all' intimo organismo della commedia e poco perito nel fatto della lingua, trascurò assai l' espressione, e per volerla naturale la fece volgare: sicchè le sue concezioni, se ci è permesso il paragone, sembrano statue vigorose e corrette nel disegno a nell' armonia delle parti, ma grandeggianti nella pietra grezza, piuttosto che nel marmo pario. Riuscì invece eccellente nelle sue commedie in dialetto veneziano.

Il Cesarotti così scriveva al prof. Van Soen, che egli avea chiesto se, in Italia, il Goldoni era adorato: « Se Goldoni avesse tanto studio quanto

ha natura, s' egli scrivesse più correttamente, se il suo ridicolo fosse alle volte più delicato, parmi potrebbesi con molta franchezza contrapporre al Molière, il quale mi sembra che venga piuttosto idolatrato che ammirato dai suoi francesi. Egli non ha che quattro o cinque commedie; le altre son farse per divertire il basso popolo (questo giudizio ci sembra dato con leggerezza). Goldoni ha spinto molto innanzi la *morata*; anzi può dirsene il padre, giacchè non ha tanta coltura per andarne a cercar il modello appresso le altre nazioni. La sua mediocrità nell' erudizione fa in questo punto il suo elogio: egli dee tutto al suo genio. Il signor Diderot dice che sino adesso non si sono posti sul teatro se non se i caratteri, e dice che sarebbe un campo nuovo e fecondo il mettere in iscena le condizioni della vita. Egli si è scordato che il Goldoni avea molto prima eseguito con gran successo ciò ch' egli progetta, compiacendosi come d'una sua vista particolare » (1).

I difetti che si notano nella commedia goldoniana sono in gran parte oscurati dai moltissimi pre-

(1) Cesarotti—Epistolario, pag. 132.

gi che l'adornano e pe' quali la commedia dell' arte ricevette, sotto un certo punto di vista, il suo colpo mortale! Ma è morta per sempre la commedia dell'arte? Ripetiamo e facciamo nostre le parole di Paolo Fambri: « Un dì o l' altro, un secolo o l' altro (chi può ragionare di date?) la commedia improvvisa dovrà alternarsi con ciò che l'ha surrogato, e forse quando che sia, surrogarlo del tutto. La parola parlata vince, nell' arte oratoria, la scritta e potrà venire, dovrà venire (l' ho detto ch' è una delle mie idee fisse) il periodo nel quale la vinca pure nella rappresentativa..... almeno come processo intermedio. Allora gli stenografi si presenteranno colle cartelle agli autori, i quali forse rifaranno la commedia, come noi parlamentari si rifaceva più o meno i discorsi; ma un alito di una vita più vera vi sarà « E il D' Ancona scrive: » Ma la commedia dell' arte con o senza maschere, è ella morta davvero? Per vaghezza del vecchio e sazietà del nuovo, molte cose antiche sono più o meno risorte; potrebbe ella anche risorgere la commedia dell' arte? Non diciamo assolutamente di no. Entro certi limiti almeno, non lo crediamo del tutto impossibile. »

Finito di stampare

il dì III Settembre MDCCCLXXXIII.

in Catania

COI TIPI DI FRANCESCO MARTINEZ.

